

02208
B83
88-8
4

朱光潛全集

第四卷



朱光潜全集

第四卷

安徽教育出版社出版

(合肥市迴龙桥路1号)

安徽省新华书店发行 安徽新华印刷厂印刷

*

开本: 850×1168 1/32 印张: 13 插页: 2 字数: 305,000

1988年8月第1版 1988年8月第1次印刷

印数: 10,000

ISBN 7—5336—0104—1/B·4

定价: 7.50元

《朱光潜全集》编辑委员会

顾 问

叶圣陶 沈从文

王朝闻 季羨林 朱德熙

编 委

叶至善 吴泰昌 程代熙

严宝瑜 商金林 朱 陈

朱式蓉 张崇贵 许振轩

封面题字

叶圣陶

装帧设计

陈 新

本卷责任编辑

王 玲



八十年代初在家门前

主编的，我还要找一个校稿员
近安来看看，希望今年暑假中
以成行，行前再再奉闻。

谢你招邀的原意。我对家
你们的二位十分同情，你大概能明
瞭。将来有再见的机会，再谈
这一切。每此顺祝

时安 朱光潜 一月一日

立成稿

1939年给周扬同志的信（部分）

第四卷说明

本卷收《谈修养》、《谈文学》、《克罗齐哲学述评》。

《谈修养》收文章22篇，是作者在1940年至1942年间陆续写成的，1943年5月由重庆中周出版社出版。

《谈文学》收作者在抗战后期写作的论文19篇，1946年5月由开明书店出版。

《克罗齐哲学述评》写于1947年，1948年由正中书局出版。

《朱光潜全集》编辑委员会

1987年3月

目 录

谈 修 养

自序	3
一番语重心长的话——给现代中国青年	7
谈立志	13
朝抵抗力最大的路径走	19
谈青年的心理病态	27
个人本位与社会本位的伦理观	35
谈处群(上)——我们不善处群的病征	42
谈处群(中)——我们不善处群的病因	48
谈处群(下)——处群的训练	54
谈恻隐之心	62
谈羞恶之心	69
谈冷静	75
谈学问	83
谈读书	89
谈英雄崇拜	95

谈交友·····	100
谈性爱问题·····	106
谈青年与恋爱结婚·····	113
谈休息·····	118
谈消遣·····	124
谈体育·····	130
谈价值意识·····	136
谈美感教育·····	143

谈 文 学

序·····	155
文学与人生·····	157
资禀与修养·····	164
文学的趣味·····	171
文学上的低级趣味(上): 关于作品内容·····	178
文学上的低级趣味(下): 关于作者态度·····	186
写作练习·····	194
作文与运思·····	201
选择与安排·····	207
咬文嚼字·····	214
散文的声音节奏·····	219
文学与语文(上): 内容、形式与表现·····	226
文学与语文(中): 体裁与风格·····	234
文学与语文(下): 文言、白话与欧化·····	241
作者与读者·····	252

具体与抽象·····	262
情与辞·····	269
想象与写实·····	276
精进的程序·····	282
谈翻译·····	288

克罗齐哲学述评

序·····	305
第一章 新唯心主义的渊源·····	307
第二章 克罗齐的破与立·····	318
第三章 美学·····	332
第四章 逻辑学·····	344
第五章 实用活动的哲学·····	353
第六章 历史学·····	362
第七章 克罗齐哲学的批评·····	376

谈 修 养

自序

十年前我替开明书店写了一本小册子，叫做《给青年的十二封信》。那时候我还在欧洲读书，自己还是一个青年，就个人在做事读书各方面所得的感触，写成书信寄回给国内青年朋友们，与其说存心教训，毋宁说是谈心。我原来没有希望它能发生多大的影响，不料印行之后，它成为一种销路最广的书，里面一部分文章被采入国文课本，许多中小学校把它列入课外读物。上海广州都发见这本书的盗印本，还有一位作者用“朱光潜”的名字印行一本《给青年十三封信》，前三四年在成都的书店里还可以看到。我于是以《给青年的十二封信》的作者见知于世，知我者固多，罪我者亦复不少。这一切，我刚才说，都出乎我的意料之外。坦白地说，这样乘其不意地被人注视，我心里很有些不愉快。那是一本不成熟的处女作，不能表现我的成年的面目，而且掩盖了后来我比较用心写成的作品。尤其使我懊恼的是被人看作一个欢喜教训人的人。我一向没有自己能教训人的错觉，不过我对于实际人生问题爱思想，爱体验，同时，我怕寂寞，我需要同情心，所以心里有所感触，便希望拿来和朋友谈，以便彼此印证。我仿佛向一个伙伴说：“关于这一点，我是这样想，你呢？”我希望看他点一个头，或是指出另一个看法。假如我口齿伶俐，加上身边

常有可谈的朋友，我就宁愿对面倾心畅谈，决不愿写文章。无如我生来口齿钝，可谈的朋友又不常在身边，情感和思想需要发泄，于是就请读者做想象的朋友，和他作笔谈。我用“谈”字毫不苟且，既是“谈”就要诚恳亲切。假如我的早年那本小册子略有可取处，大概也就在此。

这是十年前的话。过去几年中很有几家书店和杂志为着贪图销路，要求我再写给青年信那一类的文章，我心里未尝不想说话，却极力拒绝这些引诱，因为做冯妇向来不是一件惬意的事。于今我毕竟为《中央周刊》破戒，也有一个缘故。从前在那部处女作里所说的话很有些青年人的稚气，写时不免为一时热情所驱遣，有失检点，现在回想，颇有些羞愧。于今多吃了十年饭，多读了几部书，多接触了一些人情世故，也多用了一些思考体验，觉得旧话虽不必重提，漏洞却须填补。因此，中央周刊约我写稿，我就利用这个机会，陆续写成这部小册子中的二十来篇文章，其中也有几篇是替旁的刊物写的或没有发表的，因为性质类似，也就把它们集在一起。

读者有人写信问我：这些文章有没有一个系统？有没有一个中心思想？我回答说：在写时我只随便闲谈，不曾想把它写成一部教科书，并没有预定的系统或中心思想。

不过它不能说是完全没有系统。这些年来我在学校里教书任职，和青年人接触的机会多，关于修养的许多实际问题引起在这本小册子里所发表的一些感想。问题自身有些联络，我的感想也随之有些联络。万变不离宗，谈来谈去，都归结到做人的道理。

它也不能说是完全没有中心思想。我的先天的资禀与后天的陶冶所组成的人格是一个完整的有机体，我的每篇文章都是这有机体所放射的花花絮絮。我的个性就是这些文章的中心。如果向

旁人检讨自己不是一桩罪过，我可以说：我大体上欢喜冷静、沉着、稳重、刚毅，以出世精神做入世事业，尊崇理性和意志，却也不菲薄情感和想象。我的思想就抱着这个中心旋转，我不另找玄学或形而上学的基础。我信赖我的四十余年的积蓄，不向主义铸造者举债。

这些文章大半在匆迫中写成的。我每天要到校办公、上课、开会、和同事同学们搬唇舌、写信、预备功课。到晚来精疲力竭走回来，和妻子、女孩、女仆挤在一间卧室兼书房里，谈笑了一阵后，已是八九点钟，家人都去睡了，我才开始做我的工作，看书或是作文。这些文章就是这样在深夜里听着妻女打呼鼾写成的。因为体质素弱，精力不济，每夜至多只能写两小时，所以每篇文章随断随续，要两三夜才写成，运思的工夫还不在于内。我虽然相当用心，文字终不免有些懈怠和草率。关于这一点，我对自己颇不满，同时也羡慕有闲暇著述的人们的幸福。

目前许多作者写书，尝自认想对建国万年大业有所贡献，摇一支笔杆，开一代宗风。我没有这种学问，也没有这种野心或错觉。这本小册子，我知道，象一朵浮云，片时出现，片时消失。但是我希望它在这片时间能藉读者的晶莹的心灵，如同浮云藉晶莹的潭水一般，呈现一片灿烂的光影。精神不灭，这影响尽管微细，也可以蔓延无穷。

民国三十一年冬在嘉定脱稿。

一番语重心长的话

——给现代中国青年

我在大学里教书，前后恰已十年，年年看见大批的学生进来，大批的学生出去。这大批学生中平庸的固居多数，英俊有为者亦复不少。我们辛辛苦苦地把一批又一批的训练出来，到毕业之后，他们变成什样的人，做出什样的事呢？他们大半被一个共同的命运注定。有官做官，无官教书。就了职业就困于职业，正当的工作销磨了二三分光阴，人事的应付销磨了七八分光阴。他们所学的原来就不很坚实，能力不够，自然做不出什么真正事业来。时间和环境又不容许他们继续研究，不久他们原有的那一点浅薄学问也就逐渐荒疏，终身只在忙“糊口”。这样一来，他们的个人生命就平平凡凡地溜过去，国家的文化学术和一切事业也就无从发展。还有一部分人因为生活的压迫和恶势力的引诱，由很可为的青年腐化为土绅劣豪或贪官污吏，把原来读书人的一副面孔完全换过，为非作歹，恬不知耻，使社会上颓风恶习一天深似一天，教育的功用究竟在那里呢？

想到这点，我感觉到很烦闷。就个人设想，象我这样教书的人把生命断送在粉笔屑中，眼巴巴地希望造就几个人才出来，得

一点精神上的安慰，而年复一年地见到出学校门的学生们都朝一条平凡而暗淡的路径走，毫无补于文化的进展和社会的改善。这种生活有何意义？岂不是自误误人？其次，就国家民族的设想，在这严重的关头，性格已固定的一辈子人似已无大希望，可希望的只有少年英俊，国家耗费了许多人力和财力来培养成千成万的青年，也正是希望他们将来能担负国家民族的重任，而结果他们仍随着前一辈子人的覆辙走，前途岂不很暗淡？

青年们常欢喜把社会一切毛病归咎于站在台上的人们，其实在台上的人们也还是受过同样的教育，经过同样的青年阶段，他们也曾同样地埋怨过前一辈子人。由此类推，到我们这一辈子青年们上台时，很可能地仍为下一辈子青年们不满。今日有理想的青年到明日往往变成屈服于事实而抛弃理想的堕落者。章宗祥领导过留日青年，打过媚敌辱国的蔡钧，而这位章宗祥后来做了外交部长，签订了二十一条卖国条约。汪精卫投过炸弹，坐过牢，做过几十年的革命工作，而这位汪精卫现在做了敌人的傀儡，汉奸的领袖。许多青年们虽然没有走到这个极端，但投身社会之后，投降于恶势力的实比比皆是。这是一个很可伤心的现象。社会变来变去，而组成社会的人变相没有变质，社会就不会彻底地变好。这五六十年来我们天天在讲教育，教育对于人的质料似乎没有发生很好的影响。这一辈子人睁着眼睛蹈前一辈子人的覆辙，下一辈子人仍然睁着眼睛蹈这一辈子人的覆辙，如此循环展转，一报还一报，“长夜漫漫何时旦”呢？

社会所属望最殷的青年们，这事实和问题是值得郑重考虑的！时光向前疾驶，毫不留情去等待人，一转眼青年便变成中年老年，一不留意便陷到许多中年人和老年人的厄运。这厄运是一部悲惨的三部曲。第一部是悬一个很高的理想，要改造社会；第二部是

发见理想与事实的冲突，意志与社会恶势力相持不下，第三部便是理想消灭，意志向事实投降，没有改革社会，反被社会腐化。给它们一个简题，这是“追求”、“彷徨”和“堕落”。

青年们，这是一条死路。在你们的天真烂漫的头脑里，它的危险性也许还没有得到深切的了解，你们或许以为自己决不会走上这条路。但是我相信：如果你们没有彻底的觉悟，不拿出强毅的意志力，不下坚苦卓绝的工夫，不作脚踏实地的准备，你们是不成问题地仍走上这条路。数十年之后，你们的生命和理想都毁灭了，社会腐败依然如故，又换了一批象你们一样的青年来，仍是改革不了社会。朋友们，我是过来人，这条路的可怕我并没有夸张，那是绝对不能再走的啊！

耶稣宣传他的福音，说只要普天众生转一个念头，把心地洗干净，一以仁爱为怀，人世就可立成天国。这理想简单到不能再简单，可是也深刻到不能再深刻。极简单的往往是正途大道，因为易为人所忽略，也往往最不易实现。本来是很容易的事而变成最难实现的，这全由于人的愚蠢、怯懦和懒惰。世间事之难就难在人们不知道或是不能够转一个念头，或是转了念头而没有力量坚持到底。幸福的世界里决没有愚蠢者、怯懦者和懒惰者的地位。你要合理地生存，你就要有觉悟、有决心、有奋斗的精神和能力。

“知难行易”，这觉悟一个起点是我们青年所最缺乏的。大家都似在鼓里过日子，闭着眼睛醉生梦死，放弃人类最珍贵的清醒的理性，降落到猪豚一般随人饲养，随人宰割。世间宁有这样痛心的事！青年们，目前只有一桩大事——觉悟——彻底地觉悟！你们正在作梦，需要一个晴天霹雳把你们震醒，把“觉悟”两字震到你们的耳里去。

“条条大路通罗马”。实现人生和改良社会都不必只有一条

路径可走。每个人所走的路应该由他自己审度自然条件和环境需要，逐渐摸索出来，只要肯走，迟早总可以走到目的地。无论你走那一条路，你都必定立定志向要做人；做现代的中国人，你必须有几个基本的认识。

一、时代的认识——人类社会进化逃不掉自然律。关于进化的自然律，科学家们有不同的看法。依达尔文派学者，生物常在生存竞争中，最适者生存，不适者即归淘汰。依克鲁泡特金，社会的维持和发展全靠各分子能分工互助，互助也是本于天性。这两种相反的主张产生了两种不同的国际政治理想。一种理想是拥护战争，生存既是一种竞争，而在竞争中又只有最适者可生存，则造就最适者与维持最适者都必靠战争，战争是文化进展的最强烈的刺激剂。另一种理想是拥护和平，战争只是破坏，在战争中人类尽量发挥残酷的兽性，愈残酷愈贪摧毁，愈不易团结，愈不易共存共荣；要文化发展，我们需要建设，建设需要互助，需要仁爱，也需要和平。这两种理想各有片面的真理，相反适以相成，不能偏废。我们的时代是竞争最激烈的时代，也是最需要互助的时代。竞争是事实而互助是理想。无论你竞争或是互助，你都要拿副本领来。在竞争中只有最适者才能生存，在互助中最不适者也不见得能坐享他人之成。所谓“最适”就是最有本领，近代的本领是学术思想，是技术，是组织力。无论是个人在国家社会中，或是民族在国际社会中，有了这些本领，才能和人竞争，也才能和人互助，否则你纵想苟且偷生，也必终归淘汰，自然铁律是毫不留情的。

二、国家民族现在地位的认识——我国数千年来闭关自守。固有的文化可以自给自足，而且四围诸国家民族的文化学术水准都比我们的低，不曾感到很严重的外来的威胁。从十九世纪以来，

海禁大开，中国变成国际集团中的一分子，局面就陡然大变。我们现在遇到两重极严重的难关。第一，我们固有的文化学术不够应付现时代的环境。我们起初慑于西方科学与物质文明的威力，把固有的文化看得一文不值，主张全盘接收欧化；到现在所接收的还只是皮毛，毫不济事，情境不同，移植的树常不能开花结果，而且从两次大战与社会不安的状况看来，物质文明的误用也很危险，于是又有些人提倡固有文化，以为我们原来固有的全是对的。比较合理的大概是兼收并蓄，就中西两方成就截长补短，建设一种新的文化学术。但是文化学术须有长期的培养，不是象酵母菌可以一朝一夕制造出来的。我们从事于文化学术的人们能力都还太幼稚薄弱，还不配说建设。总之，我们旧的已去，新的未来，在这青黄不接的时候，我们和其他民族竞争或互助，几乎没有一套武器或工具在手里。这是一个极严重的局势。其次，我们现在以全副精力抗战建国。这两重工作中抗战是急需，是临时的，建国是根本，是长久的。多谢贤明领袖的指导与英勇将士的努力，多谢国际局面的转变，我们的抗战已逼近最后的胜利。这是我们的空前的一个好机会，从此我们可以在国际社会中做一个光荣的分子，从此我们可以在历史上开一个新局面。但是这“可以”只是“可能”而不是“必然”，由“可能”变为“必然”，还需要比抗战更坚苦的努力。抗战后还有成千成万的问题急待解决，有许多恶习积弊要洗清，有许多文化事业和生产事业要建设。我们试问，我们的人才准备能否很有效率地担负这些重大的工作呢？要不然，我们的好机会将一纵即逝，我们的许多光明希望将终成泡影。我们的青年对此须有清晰的认识，须急起直追，抓住好时机不让放过。

三、个人对于国家民族的关系的认识——世界处在这个剧烈

竞争的时代，国家民族处在这个一发千钧的关头，我们青年人所处的地位何如呢？有两个重要的前提我们必须认识清楚：

第一，国家民族如果没有出路，个人就决不会有出路；要替个人谋出路，必须先替国家民族谋出路。

第二，个人在社会中如果不能成为有力的分子，则个人无出路，国家民族也无出路。要个人在社会中成为有力的分子，必须有德有学有才，而德行学问才具都须经过艰苦的努力才可以得到。

以往我们青年的错误就在对这两个前提毫无认识。大家都只为个人打计算，全不替国家民族着想。我们忙着贪图个人生活的安定和舒适，不下工夫培养造福社会的能力，不能把自己所应该做的事做好，一味苟且敷衍，甚至用种种不正当的手段去求个人安富尊荣，攒营、欺诈、贪污，无所不至，这样一来，把社会弄得日渐腐败，国家弄得日渐贫弱。这是一条不能再走的死路，我已一再警告过。我们必须痛改前非，把一切自私的动机痛痛快快地斩除干净，好好地为国家民族的大前提上做工夫。我们须知道，我们事事不如人，归根究竟，还是我们的人不如人。现在要抬高国家民族的地位，我们每个人必须培养健全的身体、优良的品格、高深的学术和熟练的技能，把自己造成社会中一个有力的分子。

这是三个最基本的认识。我们必须有这些认识，再加以坚苦卓绝的精神去循序实行，到死不懈，我们个人，我们国家民族，才能踏上光明的大道。最后，我还须着重地说，我们需要彻底的觉悟。

谈立志

抗战以前与抗战以来的青年心理有一个很显然的分别：抗战以前，普通青年的心理变态是烦闷，抗战以来，普通青年的心理变态是消沉，烦闷大半起于理想与事实的冲突。在抗战以前，青年对于自己前途有一个理想，要有一个很好的环境求学，再有一个很好的职业做事，对于国家民族也有一个理想，要把侵略的外力打倒，建设一个新的社会秩序。这两种理想在当时都似很不容易实现，于是他们急躁不耐烦，失望，以至于苦闷。抗战发生时，我们民族毅然决然地拼全副力量来抵挡侵略的敌人，青年们都兴奋了一阵，积压许久的鬱闷为之一畅。但是这种兴奋到现在似已逐渐冷静下去，国家民族的前途比从前光明，个人求学就业也比从前容易，虽然大家都硬着脖子在吃苦，可是振作的精神似乎很缺乏。在学校的学生们对功课很敷衍，出了学校就职业的人们对事业也很敷衍，对于国家大事和世界政局没有象从前那样关切。这是一个很可忧虑的现象，因为横在我们面前的还有比抗敌更艰难的局面，需要更坚决更沉着的努力来应付，而我们青年现在所表现的精神显然不足以应付这种艰难的局面。

如果换过方式来说，从前的青年人病在志气太大，目前的青年人病在志气太小，甚至于无志气。志气太大，理想过高，事实

迎不上头来，结果自然是失望烦闷；志气太小，因循苟且，麻木消沉，结果就必至于堕落。所以我们宁愿青年烦闷，不愿青年消沉。烦闷至少是对于现实的欠缺还有敏感，还可以激起努力；消沉对于现实的欠缺就根本麻木不仁，决不会引起改善的企图。但是说到究竟，烦闷之于消沉也不过是此胜于彼，烦闷的结果往往是消沉，犹如消沉的结果往往是堕落。目前青年的消沉与前五六年青年的烦闷似不无关系。烦闷是耗费心力的，心力耗费完了，连烦闷也不曾有，那便是消沉。

一个人不会生来就烦闷或消沉的，因为人都有生气，而生气需要发扬，需要活动。有生气而不能发扬，或是活动遇到阻碍，才会烦闷和消沉。烦闷是感觉到困难，消沉是无力征服困难而自甘失败。这两种心理病态都是挫折以后的反应。一个人如果经得起挫折，就不会起这种心理变态。所谓经不起挫折，就是没有决心和勇气，就是意志薄弱。意志薄弱经不起挫折的人往往有一套自宽自解的话，就是把所有的过错都推诿到环境。明明是自己无能，而埋怨环境不允许我显本领；明明是自己甘心作坏人，而埋怨环境不允许我做好人。这其实是懦夫的心理，对于自己全不肯负责任。环境永远不会美满的，万一它生来就美满，人的成就也就无甚价值。人所以可贵，就在他不象猪豚，被饲而肥，他能够不安于污浊的环境，拿力量来改变它，征服它。

普通人的毛病在责人太严责己太宽。埋怨环境还由于缺乏自省自责的习惯。自己的责任必须自己担当起，成功是我的成功，失败也是我的失败。每个人是他自己的造化主，环境不足畏，犹如命运不足信。我们的民族需要自力更生。我们每个人也是如此。我们的青年必须先有这种觉悟，个人和国家民族的前途才有希望。能责备自己，信赖自己，然后自己才会打出一个江山来。

我们有一句老话：“有志者事竟成。”这话说得很好，古今中外在任何方面经过艰苦奋斗而成功的英雄豪杰都可以做例证。志之成就是理想的实现。人为的事实都必基于理想，没有理想决不能成为人为的事实。譬如登山，先须存念头去登，然后一步一步的走上云，最后才会达到目的地。如果根本不起登的念头，登的事实自无从发生。这是浅例。世间许多行尸走肉浪费了他们的生命，就因为他们对于自己应该做的事不起念头。许多以教育为事业的人根本不起念头去研究，许多以政治为事业的人根本不起念头为国民谋幸福。我们的文化落后，社会紊乱，不就由于这个极简单的原因么？这就是上文所谓“消沉”，“无志气”。“有志者事竟成”，无志者事就不成。

不过“有志者事竟成”一句话也很容易发生误解，“志”字有几种意义：一是念头或愿望(wish)，一是起一个动作时所存的目的(purpose)，一是达到目的的决心(will, determination)。譬如登山，先起登的念头，次要一步一步的走，而这走必步步以登为目的，路也许长，障碍也许多，须抱定决心，不达目的不止，然后登的愿望才可以实现，登的目的才可以达到。“有志者事竟成”的志，须包含这三种意义在内：第一要起念头，其次要认清目的和达到目的之方法，第三是抱必达目的之决心。很显然的，要事之成，其难不在起念头，而在目的之认识与达到目的之决心。

有些人误解立志只是起念头。一个小孩子说他将来要做大总统，一个乞丐说他成了大阔老要砍他的仇人的脑袋，所谓“癞蛤蟆想吃天鹅肉”，完全不思量达到这种目的所必有的方法或步骤，更不抱定循这方法步骤去达到目的之决心，这只是狂妄，不能算是立志。世间有许多人不肯学乘除加减而想将来做算学的发明家，不学军事学当兵打仗而想将来做大元帅东征西讨，不切实培养学

问技术而想将来做革命家改造社会，都是犯这种狂妄的毛病。

如果以起念头为立志，则有志者事竟不成之例甚多。愚公尽可移山，精卫尽可填海，而世间却实有不可能的事情。我们必须承认“不可能”的真实性。所谓“不可能”，就是俗语所谓“没有办法”，没有一个方法和步骤去达到所悬想的目的。没有认清方法和步骤而想达到那个目的，那只是痴想而不是立志，志就是理想，而理想的理想必定是可实现的理想。理想普通有两种意义，一是“可望而不可攀，可幻想而不可实现的完美”，比如许多宗教都以长生不老为人生理想，它成为理想，就因为事实上没有人长生不老。理想的另一意义是“一个问题的最完美的答案”，或是“可能范围以内的最圆满的解决困难的办法”。比如长生不老虽非人力所能达到，而强健却是人力所能达到的，就人的能力范围来说，强健是一个合理的理想。这两种意义的分别在一个蔑视事实条件，一个顾到事实条件，一个渺茫无稽，一个有方法步骤可循。严格地说，前一种是幻想痴想而不是理想，是理想都必顾到事实。在理想与事实起冲突时，错处不在事实而在理想。我们必须接受事实，理想与事实背驰时，我们应该改变理想。坚持一种不合理的理想而至死不变只是匹夫之勇，只是“猪武”。我特别着重这一点，因为有些道德家在盲目地说坚持理想，许多人在盲目地听。

我们固然要立志，同时也要度德量力。卢梭在他的教育名著《爱弥儿》里有一段很透辟的话，大意是说人生幸福起于愿望与能力的平衡。一个人应该从幼时就学会在自己能力范围以内起愿望，想做自己所能做的事，也能做自己所想做的事。这番话出诸浪漫色彩很深的卢梭尤其值得我们玩味。卢梭自己有时想入非非，因此吃过不少的苦头，这番话实在是经验之谈。许多烦闷，许多失败，都起于想做自己所不能做的事，或是不能做自己所想做

的事。

志气成就了许多人，志气也毁坏了许多人。既是志，实现必不在目前而在将来。许多人拿立志远大作藉口，把目前应做的事延宕贻误。尤其是青年们欢喜在遥远的未来摆一个黄金时代，把希望全寄托在那上面，终日沉醉在迷梦里，让目前宝贵的时光与机会错过，徒贻后日无穷之悔。我自己从前有机会学希腊文和意大利文时，没有下手，买了许多文法读本，心想到四十岁左右时当有闲暇岁月，许我从容自在地自修这些重要的文字，现在四十过了几年了，看来这一生似不能与希腊文和意大利文有缘分了，那箱书籍也恐怕只有摆在那里霉烂了。这只是一例，我生平有许多事叫我追悔，大半都象这样“志在将来”而转眼即空空过去。

“延”与“误”永是连在一起，而所谓“志”往往叫我们由“延”而“误”。所谓真正立志，不仅要接受现在的事实，尤其要抓住现在的机会。如果立志要做一件事，那件事的成功尽管在很远的将来，而那件事的发动必须就在目前一顷刻。想到应该做，马上就做，不然，就不必发下一个空头愿。发空头愿成了一个习惯，一个人就会永远在幻想中过活，成就不了任何事业，听说抽鸦片烟的人想头最多，意志力也最薄弱。老是在幻想中过活的人在精神方面颇类似烟鬼。

我在很早的一篇文章里提出我个人做人的信条，现在想起，觉得其中仍有可取之处，现在不妨趁此再提出供读者参考。我把我的信条叫做“三此主义”，就是此身，此时，此地。一、此身应该做而且能够做的事，就得由此身担当起，不推诿给旁人。二、此时应该做而且能够做的事，就得在此时做，不拖延到未来。三、此地（我的地位，我的环境）应该做而且能够做的事，就得在此地做，不推诿到想象中的另一地位去做。

这是一个极现实的主义。本分人做本分事，脚踏实地，丝毫不带一点浪漫情调。我相信如果我们能够彻底地照着做，不至于很误事。西谚说得好：“手中的一只鸟，值得林中的两只鸟。”许多“有大志”者往往为着觊觎林中的两只鸟，让手中的一只鸟安然逃脱。

朝抵抗力最大的路径走

我提出这个题目来谈，是根据一点亲身的经验。有一个时候，我学过做诗填词。往往一时兴到，我信笔直书，心里想到什么，就写什么，写成了自己读读看，觉得很高兴，自以为还写得不坏，后来我把这些处女作拿给一位精于诗词的朋友看，请他批评，他仔细看了一眼后，很坦白地告诉我说：“你的诗词未尝不能做，只是你现在所做的还要不得。”我就问他：“毛病在那里呢？”他说：“你的诗词都来得太容易，你没有下过力，你欢喜取巧，显小聪明。”听了这话，我捏了一把冷汗，起初还有些不服，后来对于前人作品多费过一点心思，才恍然大悟那位朋友批评我的话真是一语破的。我的毛病确是在没有下过力。我过于相信自然流露，没有知道第一次浮上心头的意思往往不是最好的意思，第一次浮上心头的词句也往往不是最好的词句。意境要经过洗炼，表现意境的词句也要经过推敲，才能脱去渣滓，达到精妙境界。洗炼推敲要吃苦费力，要朝抵抗力最大的路径走。福楼拜自述写作的辛苦说：“写作要超人的意志，而我却只是一个人！”我也有同样感觉，我缺乏超人的意志，不能拼死力往里钻，只朝抵抗力最低的路径走。

这一点切身的经验使我受到很深的感触。它是一种失败，然

而从这种失败中我得到一个很好的教训。我觉得不但在文艺方面，就在立身处世的任何方面，贪懒取巧都不会有大成就，要有大成就，必定朝抵抗力最大的路径走。

“抵抗力”是物理学上的一个术语。凡物在静止时都本其固有“惰性”而继续静止，要使它动，必须在它身上加“动力”，动力愈大，动愈速愈远。动的路径上不能无抵抗力，凡物的动都朝抵抗力最低的方向。如果抵抗力大于动力，动就会停止，抵抗力纵是低，聚集起来也可以使动力逐渐减少以至于消灭，所以物不能永动，静止后要它续动，必须加以新动力。这是物理学上一个很简单的原理，也可以应用到人生上面。人象一般物质一样，也有惰性，要想他动，也必须有动力。人的动力就是他自己的意志力。意志力愈强，动愈易成功；意志力愈弱，动愈易失败。不过人和一般物质有一个重要的分别：一般物质的动都是被动，使它动的动力是外来的；人的动有时可以是主动，使他动的意志力是自生自发自给自足的。在物的方面，动不能自动地随抵抗力之增加而增加；在人的方面，意志力可以自动地随抵抗力之增加而增加，所以物质永远是朝抵抗力最低的路径走，而人可以朝抵抗力最大的路径走。物的动必终为抵抗力所阻止，而人的动可以不为抵抗力所阻止。

照这样看，人之所以为人，就在能不为最大的抵抗力所屈服。我们如果要测量一个人有多少人性，最好的标准就是他对于抵抗力所拿出的抵抗力，换句话说，就是他对于环境困难所表现的意志力。我在上文说过，人可以朝抵抗力最大的路径走，人的动可以不为抵抗力所阻。我说“可以”不说“必定”，因为世间大多数人仍是惰性大于意志力，欢喜朝抵抗力最低的路径走，抵抗力稍大，他就要缴械投降。这种人在事实上失去最高生命的特征，

堕落到无生命的物质的水平线上，和死尸一样东推东倒，西推西倒。他们在道德学问事功各方面都决不会有成就，万一以庸庸得厚福，也是叨天之幸。

人生来是精神所附丽的物质，免不掉物质所常有的惰性。抵抗力最低的路径常是一种引诱，我们还可以说，凡是引诱所以能成为引诱，都因为它是抵抗力最低的路径，最能迎合人的惰性。惰性是我们的仇敌，要克服惰性，我们必须动员坚强的意志力，不怕朝抵抗力最大的路径走。走通了，抵抗力就算被征服，要做的事也就算成功。举一个极简单的例子。在冬天早晨，你睡在热被窝里很舒适，心里虽知道这应该是起床的时候而你总舍不得起来。你不起来，是顺着惰性，朝抵抗力最低的路径走。被窝的暖和舒适，外面的空气寒冷，多躺一会儿的种种藉口，对于起床的动作都是很大的抵抗力，使你觉得起床是一件天大的难事。但是你如果下一个决心，说非起来不可，一耸身你也就起来了。这一起来事情虽小，却表示你对于最大抵抗力的征服，你的企图的成功。

这是一个琐屑的事例，其实世间一切事情都可作如此看法。历史上许多伟大人物所以能有伟大成就者，大半都靠有极坚强的意志力，肯向抵抗力最大的路径走。例如孔子，他是当时一个大学者，门徒很多，如果他贪图个人的舒适，大可以坐在曲阜过他安静的学者的生活。但是他毕生东奔西走，席不暇暖，在陈绝过粮，在匡遇过生命的危险，他那副奔波劳碌栖栖遑遑的样子颇受当时隐者的嗤笑。他为什么要这样呢？就因为他有改革世界的抱负，非达到理想，他不肯甘休。《论语》长沮桀溺章最足见出他的心事。长沮桀溺二人隐在乡下耕田，孔子叫子路去向他们问路，他们听说是孔子，就告诉子路说：“滔滔者天下皆是也，而谁以易

之！”意思是说，于今世道到处都是一般糟，谁去理会它，改革它呢？孔子听到这话叹气说：“鸟兽不可与同群，吾非斯人之徒与而谁与？天下有道，丘不与易也。”意思是说，我们既是人就应做人所应该做的事，如果世道不糟，我自然就用不着费气力去改革它。孔子平生所说的话，我觉得这几句最沉痛，最伟大。长沮桀溺看天下无道，就退隐躬耕，是朝抵抗力最低的路径走，孔子看天下无道，就牺牲一切要拼命去改革它，是朝抵抗力最大的路径走。他说得很乾脆，“天下有道，丘不与易也”。

再如耶稣，从《新约》中四部《福音》看，他的一生都是朝抵抗力最大的路径走。他抛弃父母兄弟，反抗当时旧犹太宗教，攻击当时的社会组织，要在慈爱上建筑一个理想的天国，受尽种种困难艰苦，到最后牺牲了性命，都不肯放弃了他的理想。在他的生命史中有一段是一发千钧的危机。他下决心要宣传天国福音后，跑到沙漠里苦修了四十昼夜。据他的门徒的记载，这四十昼夜中他不断地受恶魔引诱。恶魔引诱他去争尘世的威权，去背叛上帝，崇拜恶魔自己。耶稣经过四十昼夜的挣扎，终于拒绝恶魔的引诱，坚定了对于天国的信念。从我们非教徒的观点看，这段恶魔引诱的故事是一个寓言，表示耶稣自己内心的冲突。横在他面前的有两路：一是上帝的路，一是恶魔的路。走上帝的路要牺牲自己，走恶魔的路他可以握住政权，享受尘世的安富尊荣。经过了四十昼夜的挣扎，他决定了走抵抗力最大的路——上帝的路。

我特别在耶稣生命中提出恶魔引诱的一段故事，因为它很可以说明宋明理学家所说的天理与人欲的冲突。我们一般人尽善尽恶的不多见，性格中往往是天理与人欲杂揉，有上帝也有恶魔，我们的生命史常是一部理与欲，上帝与恶魔的斗争史。我们常在歧

途徘徊，理性告诉我们向东，欲念却引诱我们向西。在这种时候，上帝的势力与恶魔的势力好象摆在天平的两端，见不出谁轻谁重。这是“一发千钧”的时候，“一失足即成千古恨”，一挣扎立即可成圣贤豪杰。如果要上帝的那一端天平沉重一点，我们必须在上面加一点重量，这重量就是拒绝引诱，克服抵抗力的意志力。有些人在这紧要关头拿不出一点意志力，听情性摆布，轻而易举地堕落下去，或是所拿的意志力不够坚决，经过一番冲突之后，仍然向恶魔缴械投降。例如洪承畴本是明末一个名臣，原来也很想效忠明朝，恢复河山，清兵入关后，大家都预料他以死殉国，清兵百计劝诱他投降，他原也很想不投降，但是到最后终于抵不住生命的执着与禄位的诱惑，做了明朝的汉奸。再举一个眼前的例子，汪精卫前半生对于民族革命很努力，当这次抗战开始时，他广播演说也很慷慨激昂。谁料到他的利禄薰心，一经敌人引诱，就起了卖国叛党的坏心事。依陶希圣的记载，他在上海时似仍感到良心上的痛苦，如果他拿出一点意志力，即早回头，或以一死谢国人，也还不失为知过能改的好汉。但是他拿不出一点意志力，就认错做错，甘心认贼作父。世间许多人失节败行，都象汪精卫洪承畴之流，在紧要关头，不肯争一口气，就马马虎虎地朝抵抗力最低的路径走。

这是比较显著的例，其实我们涉身处世，随时随地目前都横着两条路径，一是抵抗力最低的，一是抵抗力最大的。比如当学生，不死心踏地去做学问，只敷衍功课，混分数文凭；毕业后不拿出本领去替社会服务，只奔走巴结，夤缘幸进，以不才而在高位；做事时又不把事当事做，只一味因循苟且，敷衍公事，甚至于贪污淫佚，遇钱即抓，不管它来路正当不正当——这都是放弃抵抗力最大的路径而走抵抗力最低的路径。这种心理如充类至尽，

就可以逐渐使一个人堕落。我当穷究目前中国社会腐败的根源，以为一切都由于懒。懒，所以苟且因循敷衍，做事不认真；懒，所以贪小便宜，以不正当的方法解决个人的生计；懒，所以随俗浮沉，一味圆滑，不敢为正义公道奋斗；懒，所以遇引诱即堕落，个人生活无纪律，社会生活无秩序。知识阶级懒，所以文化学术无进展；官吏懒，所以政治不上轨道；一般人都懒，所以整个社会都“吊儿郎当”暮气沉沉。懒是百恶之源，也就是朝抵抗力最低的路径走。如果要改造中国社会，第一件心理的破坏工作是除懒，第一件心理的建设工作是提倡奋斗精神。

生命就是一种奋斗，不能奋斗，就失去生命的意义与价值；能奋斗，则世间很少不能征服的困难。古话说得好，“有志者事竟成”。希腊最大的演说家是德摩斯梯尼，他生来口吃，一句话也说不清楚，但他抱定决心要成为一个大演说家，他天天一个人走到海边，向着大海练习演说，到后来居然达到了他的志愿。这个实例阿德勒派心理学家常喜援引。依他们说，人自觉有缺陷，就起“卑劣意识”，自耻不如人，于是心中就起一种“男性的抗议”，自己说我也是人，我不该不如人，我必用我的意志力来弥补天然的缺陷。阿德勒派学者用这原则解释许多伟大人物的非常成就，例如聋子成为大音乐家，瞎子成为大诗人之类。我觉得一个人的紧要关头在起“卑劣意识”的时候。起“卑劣意识”是知耻，孔子说得好，“知耻近乎勇”。但知耻虽近乎勇而却不就是勇。能勇必定有阿德勒派所说的“男性的抗议”。“男性的抗议”就是认清了一条路径上抵抗力最大而仍然勇往直前，百折不挠。许多人虽天天在“卑劣意识”中过活，却永不能发“男性的抗议”，只知怨天尤人，甚至于自己不长进，希望旁人也跟着他不长进，看旁人长进，只怀满肚子醋意。这种人是由知耻回到无耻。注定的

要堕落到十八层地狱，永不超生。

能朝抵抗力最大的路径走，是人的特点。人在能尽量发挥这特点时，就足见出他有富裕的生活力。一个人在少年时常是朝气蓬勃，有志气，肯干，觉得世间无不可为之事，天大的困难也不放在眼里。到了年事渐长，受过了一些磨折，他就逐渐变成暮气沉沉，意懒心灰，遇事都苟且因循，得过且过，不肯出一点力去奋斗。一个人到了这时候，生活力就已经枯竭，虽是活着，也等于行尸走肉，不能有所作为了。所以一个人如果想奋发有为，最好是趁少年血气方刚的时候，少年时如果能努力，养成一种勇往直前百折不挠的精神，老而益壮，也还是可能的。

一个人的生活力之强弱，以能否朝抵抗力最大的路径为准，一个国家或是一个民族也是如此。这个原则有整个的世界史证明。姑举几个显著的例，西方古代最强悍的民族莫如罗马人，我们现在说到能吃苦肯干，重纪律，好冒险，仍说是“罗马精神”。因其有这种精神，所以罗马人东征西讨，终于统一了欧洲，建立一个庞大的殖民帝国。后来他们从殖民地获得丰富的资源，一般罗马公民都可以坐在家里不动而享受富裕的生活，于是变成骄奢淫佚，无恶不为，一到新兴的“野蛮”民族从欧洲东北角向南侵略，罗马人就毫无抵抗而分崩瓦解。再如满清，他们在入关以前过的是骑猎生活，民性最强悍，很富于吃苦冒险的精神，所以到明末张李之乱社会腐败紊乱时，他们以区区数十万人之力就能入主中夏。可是他们做了皇帝之后，一切皇亲国戚都坐着不动吃皇粮，享大位，过舒服生活，不到三百年，一个新兴民族就变成腐败不堪，辛亥革命起，我们就轻而易举地把他们推翻了。我们如果要明白一个民族能够堕落到什么地步，最好去看看北平的旗人。

我们中华民族在历史上经过许多波折，从周秦到现在，没有

那一个时代我们不遇到很严重的内忧，也没有那一个时代我们没有和邻近的民族挣扎，我们爬起来蹶倒，蹶倒了又爬起，如此者已不知若干次。从这简单的史实看，我们民族的生活力确是很强旺，它经过不断的奋斗才维持住它的生存权。这一点祖传的力量是值得我们尊重的。

于今我们又临到严重的关头了。横在我们面前的只有两条路，一是汪精卫和一班汉奸所走的，抵抗力最低的，屈伏；一是我们全民族在蒋委员长领导之下所走的，抵抗力最大的，抗战。我相信我们民族的雄厚的生活力能使我们克服一切困难。不过我们也要明白，我们的前途困难还很多，抗战胜利只解决困难的一部分，还有政治、经济、文化、教育各方面的建设工作还需要更大的努力。一直到现在，我们所拿出来的奋斗精神还是不够。因循、苟且、敷衍，种种病象在社会上还是很流行。我们还是有些老朽，我们应该趁早还童。

孟子说：“天将降大任于斯人也，必先苦其心志，劳其筋骨，饿其体肤，空乏其身，行拂乱其所为，所以动心忍性，增益其所不能。”于今我们的时代是“天将降大任于斯人”的时代了，孟子所说的种种磨折，我们正在亲领身受。我希望每个中国人，尤其是青年们，要明白我们的责任，本着大无畏的精神，不顾一切困难，向前迈进。

谈青年的心理病态

这题目是一位青年读者提议要我谈的。他的这个提议似显示青年们自己感觉到他们在心理上有毛病。这毛病究竟何在，是怎样酝酿成的，最好由青年们自己作一个虚心的检讨。我是一个中年人，和青年人已隔着一层，现时代和我当青年的时代也迥然有别，不能全据私人追忆到的经验，刻舟求剑似地去臆测目前的事实。我现在所谈的大半根据在教书任职时的观察，观察有时不尽可据，而且我的观察范围限于大学生。我希望青年读者们拿这旁观者的分析和他们自己的自我检讨比较，并让我知道比较的结果。这于他们自己有益，于我更有益。

一个人的性格形成，大半固靠自己的努力，环境的影响也不可一笔抹煞。“豪杰之士虽无文王犹兴”，但是多数人并非豪杰之士，就不能不有所凭藉。很显然地，现时一般青年所可凭藉的实太薄弱。他们所走的并非玫瑰之路。

先说家庭。多数青年一入学校，便与家庭隔绝，尤其是来自沦陷区域的。在情感上他们得不到家庭的温慰。抗战期中一般人都感受经济的压迫，衣食且成问题，何况资遣子弟受教育。在经济上他们得不到家庭的援助。父兄既远隔，又各各为生计所迫，终日奔波劳碌，既送子弟入学校，就把一切委托给学校，自己全

不去管。在学业品行上他们得不到家庭的督导。这些还只是消极的，有些人能受到家庭影响的，所受的往往是恶影响。父兄把教育子弟当作一种投资，让他们混资格去谋衣食，子弟有时顺承这个意旨，只把学校当作进身之阶，此其一。父兄有时是贪官污吏或土豪劣绅，自己有许多恶习，让子弟也染着这些恶习，此其二。中国家庭向来是多纠纷，而这种纠纷对于青年人常是隐痛，易形成心理的变态，此其三。

次说社会国家。中国社会正当新旧交替之际，过去封建时代的许多积弊恶习还没有涤除净尽，贪污腐败欺诈骗虐的事情处处都有。青年人心理单纯，对于复杂的社会不能了解。他们凭自己的单纯心理，建造一种难于立即实现的社会理想，而事实却往往与这理想背驰，他们处处感觉到碰壁，于是失望、惊疑、悲观等等情绪源源而来。其次，青年人富于感受性，少定见，好言是非而却不真能辨别是非，常轻随流俗转移，有如素丝，染于青则青，染于黄则黄。社会既腐蚀，他们就不知不觉地跟着它腐蚀。总之，目前环境对于纯洁的青年是一种恶性刺激，对于意志薄弱的青年是一种恶性引诱。加以国家处在危难的局面，青年人心里抱着极大的希望，也怀着极深的忧惧。他们缺乏冷静的自信，任一股热情鼓荡，容易提升到高天，也容易降落到深渊。一个人叠次经过这种虐疾式的暖冷夹攻，自然容易变成虚弱，在身体方面如此，在精神方面也如此。

再次说学校。教育必以发展全人为宗旨，德育、智育、美育、群育、体育五项应同时注重。就目前实际状况说，德育在一般学校等于具文，师生的精力都集中于上课，专图授受知识，对于做人的道理全不讲究。优秀青年感觉到这方面的缺乏而彷徨，顽劣青年则放纵恣肆，毫无拘束。即退一步言智育，途径亦多错误，

灌输多于启发，浅尝多于深入，模仿多于创造，揣摩风气多于效忠学术。在抗战期中，师资与设备多因陋就简，研究的空气尤不易提高。向学心切者感觉饥荒，凡庸者敷衍混资格。美育的重要不但在事实上被忽略，即在理论上亦未被充分了解。我国先民在文艺上造就本极优越，而子孙数典忘祖，有极珍贵的文艺作品而不知欣赏，从事艺术创作者更寥寥。大家都迷于浅狭的功利主义，对文艺不下工夫，结果乃有情操驳杂、趣味卑劣、生活干枯、心灵无寄托等种种现象。群育是吾国人向来缺乏的，现代学校教育对此亦毫无补救。一般学校都没有社会生活，教师与学生相视如路人，同学彼此也相视如路人。世间大概没有比中国大学教授与学生更孤僻更寂寞的一群动物了。体育的忽略也不自今日始，有些学生们还在鄙视运动，黄皮刮瘦几乎是知识阶级的标帜。抗战中忽略运动之外又添上缺乏营养。我常去参观学生吃饭，七八人一席只有一两碗无油的蔬菜，有时甚至只有白饭。吃苦本是好事，亏损虚弱却不是好事。青年人正当发育时期，日复一日年复一年地缺乏最低限度的营养，结果只有亏损虚弱，甚至于疾病死亡。心理的毛病往往起于生理的毛病，生理的损耗必酿成心理的损耗。这问题有关于民族的生命力，凡是远见的教育家政治家都不应忽视。

家庭、社会、国家和学校对于青年人的影响如上所述。在这种情形之下，青年人在心理方面发生下列几种不健康的感觉。

第一是压迫感觉。青年人当生气旺盛的时候，有如春日的草木萌芽，需要伸展与生长，而伸展与生长需要自由的园地与丰富的滋养。如果他们象墙角生出来的草木，上面有沉重的砖石压着，得不着阳光与空气，他们只得黄瘦萎谢，纵然偶尔能费力支撑，破石罅而出，也必变成臃肿拳曲，不中绳墨。不幸得很，现代许

多青年都恰在这种状况之下出死力支撑层层重压。家庭对于子弟上进的企图有时作不合理的阻挠，社会对于勤劳的报酬不尽有保障，国家为着政策有时须限制思想与言论的自由，学校不能使天赋的聪明与精力得充分发展，国家前途与世界政局常纠缠不清，强权常歪曲公理。这一切对于青年人都是沉重的压迫，此外又加上经济的艰窘，课程的繁重，营养缺乏所酿成的体质羸弱，真所谓“双肩上公仇私仇，满腔儿家忧国忧”。一个人究竟有几多力量，能支撑这层层重压呢？撑不起，却也推不翻，于是都积成一个重载，压在心头。

其次是寂寞感觉。人是富于情感的动物。人也是群居的动物，所以人需要同类的同情心最为剧烈。哲学家和宗教家抓住这一点，所以都以仁爱立教。他们知道人类只有在仁爱中才能得到真正幸福。青年人血气方刚，同情的需要比中年人与老年人更为迫切。我们已经说过，现代中国青年不常能得到家庭的温慰，在学校里又缺乏社会生活，他们终日独行踽踽，举目无亲，人生最强烈的要求不能得到最低限度的满足，他们心里如何快乐得起来呢？这里所谓“同情心”包含异性的爱在内。男女中间除着人类同情心的普遍需要之外，又加上性爱的成分，所以情谊一旦投合，便特别坚强。这是一个极自然的现象，不容教育家们闭着眼睛否认或推翻。我们所应该留意的是施以适当教育，因势利导，纳于正轨，不使其泛滥横流。这些年来我们都在采男女同学制，而对于男女同学所有的问题未加精密研究，更未予以正确指导。结果男女中间不是毫无来往，便是偷偷摸摸地来往。毫无来往的似居多数，彼此摆在面前，徒增一种刺激。许多青年人的寂寞感觉，细经分析起来，大半起于异性中缺乏合理而又合体的交际。

第三是空虚感觉。“自然厌恶空虚”，这个古老的自然律可

应用于物质，也可应用于心灵。空虚的反面是充实，是丰富。人生要充实丰富，必须有多方的兴趣与多方的活动。一个在道德、学问、艺术或事业方面有浓厚兴趣的人，自然能在其中发见至乐，决不会感觉到人生的空虚。宋儒教人心地常有“源头活水”，此心须常是“活泼泼的”。又教人玩味颜子在箪食瓢饮的情况之下“所乐何事”，用意都在使内心生活充实丰富。据近代一般心理学家的见解，艺术对于充实内心生活的功用尤大，因为它帮助人在事事物物中都可发见乐趣。观照就是欣赏，而欣赏就是快乐。现在一般青年人对学术既无浓厚兴趣，对艺术及其他活动更漠不置意，生活异常干枯贫乏，所以常感到人生空虚。此外又加上述的压迫与寂寞，使他们追问到人生究竟，而他们的单纯头脑所能想出的回答就是“空虚”。他们由自己个人的生活空虚推论到一般人生的空虚，犯着逻辑学家所谓“以偏概全”的错误。个人生活的空虚往往是事实，至于一般人生是否空虚则大有问题，至少历史上许多伟大人物不是这么想。

以上所说的三种不健康的感觉都有几分是心病，但是它们所产生的后果更为严重。在感觉压迫、寂寞和空虚中，青年人始而彷徨，身临难关而找不着出路，踌躇不知所措，继而烦闷，仿佛以为家庭、社会、国家、学校以至于造物主，都有意在和他们为难，不让他们有一件顺心事，于是对一切生厌恶，动辄忧郁、烦躁、苦闷；继而颓唐麻木，经不起一再挫折，逐渐失去辨别是非的敏感与向上的意志，随世俗苟且敷衍，以“世故”为智慧，视腐败为人情之常。彷徨犹可决择正路，烦闷犹可力求正路，到了颓唐麻木，就势必至于堕落，无可救药了。我不敢说现在多数青年都已到了颓唐麻木的阶段，但是我相信他们都在彷徨烦闷，如果不及早振作，离颓唐麻木也就不远了。总之，我感觉到现在青年人

大半缺乏青年人应有的朝气，对一切缺乏真正的兴趣和浓厚的热情。他们的志向大半很小，在学校只求敷衍毕业，以后找一个比较优裕的差缺，姑求饱暖舒适，就混过这一生。自然也偶尔遇着少数的例外，但少数例外优秀的青年军势孤力薄，不能造成一种风气。现时代的青年，就他所表现的精神而论，决不能担当起现时代的艰巨任务。这是有心人不能不为之犹惧的。

这种现状究竟如何救济呢？照以上的分析，病的成因远在家庭社会国家与学校所给的不良的影响，近在青年人自己承受这影响而起的几种不健康的感觉。治本的办法当然是改良环境的影响，尤其是学校教育。这要牵涉到许多问题，非本文所能详谈。这里我只向青年人说话，说的话限于在我想是他们可以受用的，就是他们如何医治自己，拯救自己。

第一，青年人对于自己应有勇气负起责任。我们旁观者分析青年人的心理性格，把环境影响当作一个重要的成因，是科学家所应有的平正态度。但是我们也必须补充一句，环境影响并非唯一的决定因素，世间有许多人所受的环境影响几完全相同而成就却有天渊之别，这就是证明个人的努力可以胜过环境的影响。青年们自己不应该把自己的失败完全推诿到环境影响，如果这样办，那就是对自己不负责任，为自己不努力去找藉口。我们旁观者固不能以豪杰之士期待一切青年，但是每一个青年自己却不应只以庸碌人自期待。旁人在同样环境之下所能达到的成就，他如果达不到，他就应自引以为耻。对自己没有勇气负责的人在任何优越环境之下，都不会有大成就。对自己负责任，是一切向上心的出发点。

其次，青年人应知实事求是，接受当前事实而谋应付，不假想在另一环境中自己如何可以显大本领，也不把自己现在不能

显本领的过失推诿到现实环境。自己所处的是甲境，应付不好，聊自宽解说：“如果在乙境，我必能应付好。”这是“文不对题”，仍是变态心理的表现。举个具体的例：问一位青年人为什么不努力做学问，他回答说：“教员不好，图书不够，饭没有吃饱。”这样一来，他就把责任推诿得干干净净了。他应该知道，教员不好，图书不够，饭没有吃饱，这些都是事实，他须接受这些事实去应付。如果能设法把教员换好，图书买够，饭吃饱，那固然再好没有；如果这些一时为事实所不允许，他就得在教员不好，图书不够，饭没有吃饱的事实条件之下，研究一个办法，看如何仍可读书做学问。他如果以为这样的事实条件不让他能读书做学问，那就是承认自己的失败；如果只假想在另一套事实条件之下才读书做学问，那就是逃避事实而又逃避责任。

第三，青年人应明瞭自己的心病须靠自己努力去医治。法国有一位心理学家——库维——发明一种自治疗术，叫做“自暗示”。依这个方法，一个人如果有什么毛病，只要自己常专心存着自己必定好的念头，天天只朝好处想，绝不能朝坏处想，不久他自会痊愈。他实验过许多病人，无论所患的是生理方面的或是心理方面的病，都特著奇效。他的实验可证明自信对于一个人的心理影响非常之大。自信是一个不幸的人，就随时随地碰着不幸事，自信是一个勇敢的人，世间便无不可征服的困难。许多青年人所缺乏的正在自信心。没有自信心就没有勇气，困难还没有临头就自认失败。

比如上文所说的三种不健康的感觉，都并非绝对不可避免的。如果能接受事实，有勇气对自己负责任，尽其在我，不计成败，则压迫感觉不至发生。每个人都需要同情，如果每个人都肯拿一点同情出来对付四周的人，则大家互有群居之乐，寂寞感觉

不至发生。人生来需要多方活动，精力可发泄，心灵有寄托，兴趣到处泉涌，则生活自丰富，空虚感觉不至发生。这些事都不难做到，一般青年人所以不能做到者，原因就在没有自信，缺乏勇气，不肯努力。

个人本位与社会本位的伦理观

社会由个人集合而成，而个人亦必生存于社会。由前一点说，个人是主体，社会是扩充；由后一点说，社会是主体，个人是附庸。粗略地说，中国传统的伦理思想偏重前一个看法，西方传统的伦理思想偏重后一个看法。

中国思想界最占势力的是道家与儒家。道家思想有两个基本原则：一是极端的自然主义，一是极端的个人主义。惟其偏重自然主义，所以蔑视制度文为。一切都应任其自然，无为而治，凡是制度文为都是不必要的纷扰，我们必须把它们丢开，回到“自然状态”中的浑朴真纯，才能达到太平安乐景象。惟其侧重个人主义，所以蔑视社会。虽说“大患在于有身”，而身究竟贵于天下一切，尊生贵己，长生久视，是道家极重视的一套工夫。“民至老死不相往来”，自然说不到个人转移社会，更说不到社会影响个人。老子所谓“我无为而民自化，我无事而民自富，我无欲而民自朴”，其实并非有所作为，不过人人各安其所，把文化与生活需要降到极低限度，互不侵犯，“共存共荣”而已。道家反对社会，所以反对适用于社会的一切美德如仁义礼智之类。他们的理想是“遗世独立”，“超然物表”，儒家与道家彻底不同的地方在淑世心切，极重有为，要把世界由“自然状态”提升到“文化状

态”。但是儒家虽不倡个人主义，而论道德，说仁义，却全从个人本位出发。修身诚意，克己复礼，是基本工夫，齐家治国平天下不过是修身以后的效用。政治只是一种教育，而教育又只是人格感化。季康子问政，孔子回答说：“政者正也，子帅以正，孰敢不正？”己立立人，己达达人；达固可兼善天下，穷仍可独善其身。儒家所提倡的美德大半含有社会性，但是他们所着重的却不在它的社会性而在它对于个人修养的重要。比如说仁与敬是儒家所极重视的，仁必有对象，敬亦必有对象，但儒家并不着重仁与敬对于人(社会)的效用，而着重它们在个人内心是美德。儒家颇鄙视功利主义，很有“为道德而道德”的精神。

西方思想界最占势力的是希腊人所传下来的哲学系统和从希伯来所吸收过来的基督教。哲学支流虽多，谈伦理大半从社会本位出发。最显著的是柏拉图和黑格尔，他们都以为国家高于一切，个人幸福应以社会幸福为本。卢梭本是非薄社会者，也说民约既成，个人意志即须受制于公众意志。近代西方人所提倡的自由似稍替个人主义助声势，但是他们的理想的自由，如穆勒所标榜的，是“最多数人的最大量的幸福”，仍不脱社会本位的看法。至于基督教本是被压迫民族所酝酿成的一种宗教，在欧洲社会开始崩溃时流传到西方，其要义为平等博爱，实针对当时欧洲社会的病象，含有很浓厚的社会革命意味。耶稣被认为救世主，他的受刑是为全人类赎罪。耶稣教徒的理想是天国的实现而不是个人的享乐。耶稣教所以深入人心的原因，除着提出与现实黑暗世界相对照的一个光明灿烂的天国以外，还有同教门中的极强烈的“弟兄感”。总之，耶稣教之成功，正因其是从社会本位出发的宗教。哲学与宗教在西方所以走到侧重社会的方向，原因大概在西方国小，个人与社会的关系易于感觉到，“道德”(morality)一词在

西文原义本为“习俗”。近代西方伦理学家以为道德起于人与人的关系，离开社会便无道德可言，甚至有人以为行为之为善为恶，就看他对于社会有益或有害；社会学家以为道德只是社会习俗所逐渐演成的，变其所已然为其所当然，所以伦理学应由规范科学变为自然科学；政治经济学家以为人的好坏大半由于社会环境，说到究竟，个人的道德责任应由社会担负起，要改善个人，先要改善社会。

这两种不同的看法形成中西文化思想的两种不同的类型，中国人侧重个人本位，所以道德的观念特别浓厚，政治法律思想多从伦理思想出发，伦理学与政治学法律学有一个一贯的条理。西方人侧重社会本位，所以法的观念特别浓厚，伦理思想常为政治法律思想所左右，在大哲学家的系统中，政治法律伦理虽亦彼此呼应，而普通伦理学所讲的是一回事，政治学和法律学所讲的又另是一回事，彼此很少关联。

人是社会的动物，他是一个人，也是社会一分子，我们的基本问题有两个：一、离开社会一分子的地位，一个人在人的地位有无道德修养可言呢？二、一个人在社会一分子的地位所表现的道德修养，是否要根据他在人的地位所表现的道德修养呢？中国传统思想对于这两个问题向来予以很肯定的答复。西方思想或是忽略这两个思想，或是根本否认它们有何意义。这两种思想类型各有其环境背景，我们不必武断地加以评价；而且说到类型，都不免普泛粗略，中国人也未尝不偶有从社会本位出发，西方人也未尝不偶有从个人本位出发。不过就大体说，中国人以为一个人须先是自己是一个好人，对社会才会是好人，个人好，社会才能好；西方人以为一个人对于社会是好人，才算得是好人；社会好，个人就容易好。他们同以人好与社会好为理想，不过着重点不同，

我们可以借用物理学的术语说，中国人的伦理观是“离心的”，由内而外的；西方人的伦理观是“向心的”，由外而内的。

这两种看法也可以说不仅是中西的分别，而是新旧的分别。很显然的，在西方偏重社会本位的看法到现代更加彰明较著，中国人近来受西方思想的影响，也逐渐倾向社会本位的看法，这也是自然的趋势。文化愈前进，社会组织愈繁复而严密，社会的势力日渐大，个人的力量也就日渐小，在现代情况之下，以个人转移社会较难，以社会转移个人则甚易。我们的问题是：在现代情况之下，假如一个社会坏到不易收拾的地步，有什么原动力可以收拾它，改善它呢？依中国传统的看法，人存则政举，转移风化必赖贤哲，在一个坏的社会中，如果有少数个人敦品励行，标出一个好榜样，使多数人逐渐受感化，造成一个新风气，然后那个社会自然会变好。依一部分西方学者的看法，社会自身本其固有的力量逐渐转变，它所潜藏的弱点就是它向另一方向转变的萌芽，正反相成，新陈代谢，否极自然泰来，比如封建社会到走不通时，自然会转变到近代国家社会；农业社会到走不通时，自然会转变到工业社会；私产社会走不通时，自然会转变到企业公营社会。每阶段的社会有它的特殊理想和道德观念。照这个看法，社会是能以自力更生的有机体，所谓“自力”就是物质条件，物质条件的大势所趋有如排山倒海，人力（至少是个人的力量）是无可如之何的。

总之，社会转变不出两种方式，或由自变，或由人变。这两种方式也并不必彼此冲突。我们承认社会本身有一个常趋转变的大势，同时，我们也不能否认少数人的努力也往往可以促成、延滞、或移转这个大势。“时势造英雄，英雄亦造时势”。这句老话究竟不错。极端的唯物史观不能使我们满意，就因为它多少是一

种定命论，它剥夺了人的意志自由，也就取消了人的道德责任和努力的价值。我们必须承认人力可以改造社会，然后我们遇着环境的困难才不会绝望，而我们的努力也才有意义与价值，我们也才能够说：把这世界安排得较合理一点，是我们每个人的责任。

我特别提出这个问题来谈，用意是在解答目前一般人所最焦虑的一个问题：中国社会如何可以变好呢？多数青年着眼到社会的黑暗一方面，在这问题前面彷徨、苦闷，以至于绝望。在他们看，这社会积弊太深，积重难返，对于每个人是一种推不翻的重压，纵然有少数人的努力也是独木难支大厦，这种心理是必须彻底消除的。我从前曾写过一段话，现在还觉得不错：“社会愈恶愈需要有少数特立独行的人们去转移风气。一个学校里学生纵然十人有九人奢侈，一个俭朴的学生至少可以显出奢侈与俭朴的分别；一个机关的官吏纵然十人有九人贪污，一个清严的官吏至少可以显出贪污与清严的分别。好坏是非都由相形之下见出。一个社会到了腐败的时候，大家都跟旁人向坏处走，没有一个人反抗潮流，势必走到一般人完全失去是非好坏分别的意识，而世间便无所谓羞耻事了。所以全社会都坏时，如果有一个好人存在，他的意义与价值是不可测量的。”世间事有因就必有果，种下善因，迟早必得善果。物理的力不灭，精神的力更不灭，它能够由一人而感发十人百人以至无数人。所谓“风气”就是这样培养成的。

要复兴中国民族，我们必须在青年心理中养成对于个人努力的信任。道理原来很简单，分子不健全，团体决不会健全，我们的环境日渐其难，不努力决不能侥幸成功。现在许多人仍妄存侥幸的心理，以为我们在竞存的世界中，纵然没有能力，还可以卖老招牌，充空心大老倌，或是以为我们自己纵然无能，旁人也许会慷慨好施，助我们立国。这种心理最荒唐也最危险。将来我们

的生存权必寄托于全民族每个分子的努力，这是确无疑义的天经地义。借自己的努力，艰苦卓绝地奋斗到底，以求征服一切环境困难，达到我们所追求的理想，这是我们所应崇奉的英雄主义。依照这种英雄主义，我们必须尊敬而且维护社会上一切环境困难而能挺身奋斗者，必须鄙弃而且消灭社会上一切侥幸苟安者夤缘幸进者和颓废因循者。社会象生物一样，寄生虫愈多，也就愈易枯朽。无功受禄者与不才而在高位者都是社会的寄生虫，他们日蛀蚀，夜蛀蚀，终久会将社会蛀蚀成枯壳。关于这一点，我觉得政教当局须特别注意，为着自树声势而多引用或扶助一个无品学的青年，便是多奖励一分苟且侥幸的心理，多打消一分艰苦奋斗的精神。这种办法可危及国家命脉，我们当知警惕。

我个人深切地感觉到中国社会所以腐蚀，实由我们人的质料太差，学问、品格、才力，件件都经不起衡量。要把中国社会变好，第一须先把人的质料变好。我并不敢菲薄现代青年，我总觉得现代青年大半仍在鼓里过日子，没有明白自己的责任，更不肯出死力去尽自己的责任，多数人徒以学校为进身干禄之阶，品格固不砥砺，学问也止于浅尝肤受。这种风气必须改变过，中国才真正有希望。改变风气是教育的事，但是教育却不仅是学校的事。学问固然应该多给青年们以良好的影响，而学校以外的政教当局与整个社会也应该少给青年们以不良的影响。在过去，学校与社会都显然没有充分地尽他们的责任，应该自惭的地方甚多，彼此都需要严厉的自省与自责。

我近来读了两部基督教会史，心里颇多感触。耶稣和他的十二门徒与早期神父，除着圣保罗以外，大半出身下层社会，没有什么学问。他们处境又非常困难，内受犹太同胞的倾轧，外受罗马政权的凌虐。然而在三四百年间，他们的势力遍于全欧，五六

百年间，他们的传教士远达于中国长安，使耶稣教成为世界文化中一个主要的因素，没有一个更好的实例可以使我们明白少数人的努力能造成弥漫一世的风气。可是我们也要记着早期基督教的神父的努力是如何坚苦卓绝！为着传布他们的信仰，他们赴汤蹈火，居隧道，饱猛兽，前仆后起，以牺牲性命为光荣。无论我们是否相信基督教，他们的精神确可令人闻风兴起。

我们不必需要宗教，但必须有宗教家布道的精神。十几个犹太平民居然掉动了全世界，难道十几个有为有守的中国人就不能把中国社会改善么？我们需要救世主，这救世主必定是少数人而不是全社会，而少数人却必有替人类担荷罪孽不惜牺牲身家性命的决心。亚门！

谈 处 群（上）

——我们不善处群的病征

我们民族性的优点很多，只是不善处群。“一个和尚挑水吃，两个和尚抬水吃，三个和尚没水吃”，这个流行的谚语把我们民族性的弱点表现得最深刻。在私人企业方面，我们的聪明、耐性、刚毅力并不让人，一遇到公众事业，我们便处处暴露自私、孤僻散漫和推诿责任。这是我们的致命伤，要民族复兴，政治家和教育家首先应锐意改革的就在此点。因为民治就是群治，以不善处群的民族采行民治，必定是有躯壳而无生命，不会成功的。本文拟先分析不善处群的病征，次探病源，然后再求对症下药。

我们不善处群，可于以下数点见出：

一、社会组织力的薄弱。乌合之众不能成群，群必为有机体，其中部分与部分，部分与全体，都必有密切联络，息息相关，牵其一即动其余。社会成为有机体，有时由自然演变，也有时由人力造作。如果纯任自然，一个一盘散沙的民众可以永远保持散漫的状态。要他团结，不能不借人力。用人力来使一个群众团结，便是组织。群众全体同时自动地把自己团结起来，也是一件不易想象的事。大众尽管同时都感觉到组织团体的必要，而使组织团

体成为事实，第一须先有少数人为首领导，其次须有多数人协力赞助。我们缺乏组织力，分析起来，就不外这两种条件的缺乏。社会上有许多应兴之利与应革之弊，为多数人所迫切地感觉到，可是尽管天天听到表示不满的呼声，却从没有一个人挺身而出，领导同表示不满的人们做建设或破坏的工作。比如公路上有一个缺口，许多人在那里跌过交，翻过车，虽只须一块石头或一挑土可以填起，而走路行车的人们终不肯费一举手之劳。社会上许多事业不能举办，原因一例如此简单。“是非只因多开口，烦恼皆由强出头”，这是我们的传统的处世哲学。事实也确是如此，尽管是大家公同希望的事，你如果先出头去做，旁人会对你加以种种猜疑，非难和阻碍。你显然顾到大众利益，却没有顾到某一部分人的自私心或自尊心，他们自己不能或不肯做领袖，却也不甘心让你做领袖。因此聪明人“不为物先”，只袖手旁观，说说风凉话，而许多应做的事也就搁起。

二、社会德操的堕落。德原无分公私，是德行就必须影响到社会福利，这里所谓社会德操是指社会组织所赖以维持的德操。社会德操不能枚举，最重要的有三种：第一是公私分明。一个受公众信托的人有他的职权，他的责任在行使公众所付与的职权，为公众谋利益。他自然也还可以谋私人的特殊利益，可是不能利用公众所付与的职权。在我国常例，一个人做了官，就可以用公家的职位安插自己的亲戚朋友，拿公家的财产做私人的人情，营私人的生意，填私人的欲壑。这样假公济私，贪污作弊，便是公私不分。此外一个人的私人地位与社会地位应该有分别。比如父亲属政府党，儿子属反对党，在政治上尽管是对立，而在家庭骨肉的分际上仍可父慈子孝。古人大义灭亲，举贤不避亲，同是看清公私界限。现在许多人把私人的恩怨和政治上的是非夹杂不

清。是我的朋友我就赞助他在政治上的主张和行动，是我的仇敌我就攻击他在政治上的主张和行动，至于那主张和行动本身为好为坏则漠不置问。我们的政治上许多“人事”的困难都由此而起，这也还是犯公私不分的毛病。第二个重要的社会德操是守法执礼的精神。许多人聚集成为一个团体，就有许多繁复的关系和繁复的活动。繁复就容易凌乱，凌乱就容易冲突。要在繁复之中见出秩序，必定有纪律，使易于凌乱者有条理，易于冲突者各守分相安。无纪律则社会不能存在，无尊重纪律的精神则社会不能维持。所谓纪律就是团体生活的合理的规范，它包含两大因素，一是国家(或其它集团)所制定的法，一是传统习惯所逐渐形成而经验证为适宜的礼。普通所谓“文化”在西文为civilization，照字原说，就是“公民化”或“群化”。“群化”其实就是“法化”与“礼化”。一个民族能守法执礼，才能算是“开化的民族”，否则尽管他的物质条件如何优厚，仍不脱“未开化”的状态。目前我们大多数人似太缺乏守法执礼的精神。比如到车站买票，依先来后到的次序，事本轻而易举，可是一般买票者踊跃争先，十分钟可了的事往往要弄到几点钟才了，三言两语可了的事往往要弄到摩拳擦掌，头破血流才了，结果仍是不公平，并且十人坐的车要挤上三四十人，不管车子出事不出事。这虽是小事，但是这种不守秩序的精神处处可以看见，许多事之糟，就糟于此。第三个重要的社会德操是勇于表示意见，而且乐于服从多数议决案的精神，这可以说是理想的议会精神。民主政治的精义在每个公民有议政的权利。人愈多，意见就愈分歧。议政制度的长处就在让分歧的意见尽量地表现，然后经过充分的商酌，彼此逐渐接近融洽，产生一个比较合理比较可使多数人满意的办法。一个理想的公民在有机会参与议论时，应尽量地发表自己的意见，旁人错误

时，我应有理由说服他，旁人有理由说服我时，我也承认自己的错误。经过仔细讨论之后，成立了议决案，我无论本来曾否同意，都应竭诚拥护到底。公民如果没有服从多数而打消自己的成见的习惯，民主政治决不会成功，因为全体公民对于任何要事都有一致意见，是一件不容易的事。我们多数人很缺乏这种政治修养。在开会讨论一件事时，大家都噤若寒蝉，有时虽心不谓然而口却不肯说，到了议决案成立之后，才议论纷纷，埋怨旁人不该那样做，甚至别标一帜，任意捣乱。许多公众事业不易举办，这也是一个重要的原因。

三、社会制裁力的薄弱。任何复杂社会都不免有恶劣分子在内。坏人的破坏力常大于善人的建设力。在一个群众之中，尽管善人多而坏人少，多数善人成之而不足的事往往经少数坏人败之而有余。要加强善人的力量和减少坏人的力量，必须有强厚的社会制裁力。一个社会里不怕有坏人，而怕没有公是公非，让坏人横行无忌。社会制裁力可分三种：第一是道德风纪。每民族都有他的特殊历史环境所造成的行为理想与规范，成为一种洪炉烈焰，一个人投身其中，不由自主地受它熔化，一个民族的道德风纪就是他的公同目标，公同理想。这公同理想的势力愈坚强，那个民族的团结力就愈紧密，而其中各分子越轨害群的可能性也就愈小。这是最积极最深厚的社会制裁力。其次是法律。每民族对于最普遍的关系和最重要的活动都有明文或习惯规定，某事应该这样做，不应该那样做，是不容人以私意决定的。法有定准，则民知所率从。明知而故犯，法律也有惩处的措置。一般人本大半可与为善，可与为恶，而事实上多数人不敢为恶者，就因为法律的制裁。中国儒家素来尊德而轻法，其实为一般社会说法，法律是秩序的根据，绝不可少。第三是舆论。舆论就是公是公非。

一个人做了好事会受舆论褒扬，做了坏事也免不掉舆论的指摘。人本是社会的动物，要见好于社会是人类天性。羞恶之心和西方人所谓“荣誉意识”是许多德行的出发点，其实仍是起于个人对于社会舆论的顾虑。舆论自然也根据道德与法律，但是它的影响更较广泛，尤其是在近代交通发达报纸流行的情况之下，在目前我国社会里，这三种社会制裁力却很薄弱。第一、我们当思想剧变之际，青黄不接，旧有道德信条多被动摇，而新的道德信条又还没有树立。行为既没有确定的标准，多数人遂恣意横行。在从前，至少在理论上，道德是人生要义；在现在，道德似成为迂腐的东西，不但行的人少，连谈的人也少。其次，法的精神贵贯彻，有一人破法，或有一事破法，法的威权便降落。我们民族对于法的精神素较缺乏，近来因社会变动繁复，许多事未上轨道，有力者往往挟其力以乱法，狡黠者往往逞其狡黠以玩法，法遂有只为一部分愚弱乡民而设之倾向。我们明知道社会中有许多不合法的事，但是无可如何。第三、舆论的制裁须有两个重要条件。首先人民知识与品格须达到相当的水准，然后所发出的舆论才能真算公是公非。其次政府须给舆论以相当的自由。目前我们人民的程度还没有达到可造成健全舆论的程度。加以舆论本与道德法律有密切关系，道德与法律的制裁力弱，舆论也自然失其凭依。我们的社会中虽不是绝对没有公是公非，而距理想却仍甚远。一个坏人在功利的观点看，往往是成功的人，社会徒惊羡他的成功而抹煞他的坏。“老实”义为“无用”。“恭谨”看成“迂腐”，这是危险现象，看惯了，人也就不觉它奇怪。至于舆论自由问题，目前事实也还远不如理想。舆论本身未健全自然是一个原因，抗战时期的国策也把教导舆论比解放舆论看得更重要。

以上所举三点是我们不善处群的最重要病征。三点自然也彼

此相关，而此外相关的病征也还不少。但是如果能够把这三种病征除去，这就是说，如果我们富于社会组织力，具有很优美的社会德操，而同时又有强有力的社会制裁，我相信我们处群的能力一定会加强，而民治的基础也更较稳固。

谈 处 群(中)

——我们不善处群的病因

近代社会心理学家讨论群的成因，大半着重群的分子具有公同性。第一是种族语言的同一，其次则为文化传统，如学术宗教政治及社会组织等，没有重要的分歧。有了这些条件，一个群众就会有公同理想，公同情感，公同意志，就容易变为公同行动，如果在这上面再加上英明的领袖与严密的制度，群的基础就很坚固了。拿公同性一个标准来说，我们中华民族似乎没有什么欠缺可指。世界上没有另一个民族在种族语言上比我们更较纯一些，也没有另一个民族比我们有更悠久的一贯的文化传统。然而我们中华民族至今还不能算是一个团结紧密而坚强的群，原因在那里呢？说起来很复杂。历史环境居一半，教育修养也要居一半。

浅而易见的原因是地广民众。上文列举群的共同性，有一点没有提及，就是公同意识。同属于一群的人必须每个人都意识到自己所属的群确实是一个群而不是一班乌合之众；并且对于这个群有很明瞭的认识，和它能发生极亲切的交感共鸣。群的精神贯注到他自己的精神，他自己的精神也就表现群的精神。大我与小我仿佛打成一片，群才坚固结实。所以群的质与量几成反比。群

愈大，愈难使它的分子对它有明确的意识，群的力量也就越微；群愈小，愈易使它的分子对它有明确的意识，群的力量也就越强。群的意识在欧洲比较分明，就因为欧洲各国大半地窄民寡。近代欧洲国家的雏形是希腊和罗马的“城邦”。城邦的疆域常仅数十里，人口常常不出数千人，有公众集会，全体国民可以出席，可以参预国家大政；他们常在一起过公同的生活。在这种情形之下，群的意识自然容易发达。我们中国从周秦以后，疆域就很广大，人口就很众多。在全体国民一个大群之下，有依次递降的小群。一般人民对于下层小群的意识也很清楚，只是对于最大群的意识都很模糊。孟子谈他的社会理想说：“死徒无出乡，乡田同井，出入相友，守望相助，疾病相扶持。”这是一个很理想的群，但也是一个很小的群，它的存在条件是“死徒无出乡，乡田同井”。一直到现在，我们的乡民还维持着这种原始的群，他们为这种小群的意识所囿，不能放开眼界来认识大群。我们在过去历史上全民族受过几次的威胁而不能用全民族的力量来应付，但是在极大骚动之后，社会基层还很稳定，原因也就在此。可幸者这种情形已在好转中，交通日渐方便，地理的隔阂愈渐减少，而全民族分子中间的接触也就愈渐多。辛亥革命，五四运动和这次的抗战都可以证明我们现在已开始有全民族的意识，和全民族的活动。在历史上我们还不曾有过同样的事例。

在地广民众的情形之下，群的组织虽不容易，却也并非绝对不可能。它所以不容易的原因在人民难于聚集在一起作公同的活动，如果有一个公同理想把众多而散处的人民摄引来朝一个目标走，他们仍可成为很有力的群。中世纪欧洲各国割据纷争，政权既不统一，民族与语言又很分歧，论理似不易成群，但是回教徒占领耶路撒冷以后，欧洲人为着要恢复耶稣教的圣地，几度如醉

如狂地结队东征。十字军虽不算成功，但可证明地广民众不一定可以妨碍群的团结，只要大家有公同理想，公同意志与公同活动。这次签约反抗轴心侵略的二十六个国家站在一条阵线上成为一个群，也就因为这个道理，从这些事例，我们可以见出要使广大的民众团结成群，首先要他们有公同理想，要尽量给他们参加公同活动的机会。公同活动就是广义的政治活动。所以政治愈公开，人民参加政治活动的机会愈多，群的意识愈易发达，而处群的能力也愈加强。因为这个道理，民主国家人民易成群，而专制国家人民则不易成群。我国过去数千年政体一贯专制，国家的事都由在上者一手包办，人民用不着操劳。在上者是治人者，主动者，人民是治于人者，被动者。在承平时，人民坐享其成，“同焉皆得而不知其所以得”；在混乱时，人民有时被迫而成群自卫，亦迹近反抗，为在上者所不容，横加摧残压迫，在我国历史上，无群见盛世太平，有群即为纷争攘乱。在这种情形之下，群的意识不发达，群的德操不健全，都是当然的事。

政体既为专制，而社会的基础又建筑于家庭制度。谋国既无机缘，于是人民都集中精力去谋家。在伦理信条上，我们的先哲固亦提倡先国后家，公尔忘私，于忠孝不能两全时必先忠而后孝；但在事实上，家的观念却比国的观念浓厚。读书人的最高理想是做官，做官的最大目的不在为国家做事，而在扬名声，显父母。一个人做了官，内亲和外戚都跟着飞黄腾达。你细看中国过去的历史，国家政治常是宫廷政治，一切纷争扰乱也就从皇亲国戚酿起。至于一般小百姓眼睛里看不见国，自然就只注视着家，拼全力为一家谋福利，家与家有时不免有利害冲突，要造成保卫家的势力，于是同姓成为部落，兄弟尽可阋于墙，而外必御其侮。部落主义是家庭主义的伸张，在中国社会里，小群的活动特别踊跃，

而大群非常散漫，意见偶有分歧，侵轧冲突便乘之而起，都是因为部落主义在作祟。就表面看，同乡会、同学会、哥老会之类的组织颇可证明中国人能群，但是就事实看，许多不必有的隔阂和斗争，甚至于许多罪恶的行为，都起于这类小组织。小组织的精神与大群实不相容，因为大群须化除界限，而小组织多立界限；大群必扩然大公，而小组织是结党营私。我们中国人难于成立大群，就误在小组织的精神太强烈。

一般人结党多为营私，所以“孤高自赏”的人对于结党都存着很坏的观感。“狐群狗党”是中国字汇中所特有的成语，很充分表现中国人对于群与党的鄙视。狐狗成群结党，洁身自好者不肯同流合污，甚至以结党为忌。这是一个极不幸的现象。善人既持高超态度，遇事不肯出头，纵出头也无能为力，于是公众事业都落在宵小的手里，愈弄愈糟。成群结党本身并非一件坏事，尤其在近代社会，个人的力量极有限，要做一番有价值的事业，必须有群众的势力。结党的目的在造成群众的势力，我们所当问的不是这种势力应否存在，而是它如何应用。恶人有党，善人没有党就不能抵御他们。这个道理很浅，而我国知识分子常不了解，多少是受了已往道家隐士思想的影响，道家隐士思想起源于周秦社会混乱的时代，是老于世故者逃避世故的一套想法。他们眼见许多建设作为徒滋纷扰，遂怀疑到社会与文化，主张归真返朴，人各独善其身。长沮桀溺向子路讥消富于事业心的孔子说：“滔滔者天下皆是也，而谁以易之？且尔与其从避人之士也，岂若从避世之士哉？”他们不但要“避人”，还要“避世”。庄子寓言中有许多让天下和高蹈的故事。后来士流受这一类思想的影响很深，往往以“超然物表”“遗世独立”相高尚，仿佛以为涉身仕途便玷污清白。齐梁时有一个周颐，少年时隐居一个茅屋里读书学道，

预备媲美巢父务光。后来他改变志向，应征做官，他的朋友孔稚珪便以为这是一个大耻辱，假周顒所居的北山的口吻，做了一篇“移文”和他绝交，骂他“诱我松桂，欺我云壑，虽假容于江皋，乃纓情于好爵”。这件事很可表现中国士流鄙视政治活动的态度。这种心理分析起来，很有些近代心理学家所说的“卑鄙意识”在内。人人都想抬高自己的身份，觉得社会卑鄙，不屑为伍，所以跳出来站在一边，表示自己不与人同。现在许多人鄙视群众与政治活动，骨子里都有“卑鄙意识”在作祟。据近代社会心理学家说，群众的活动多起于模仿。一种情绪或思想能为一般人所接受的必须很简单平凡，否则曲高和寡。所以群众所表现的智慧与德操大半很低，易于成群的人也必须易于接受很低的智慧与德操。我们中华民族似比较富于独立性，不肯轻易随人而好立异为高。宗教情操淡薄由此，群不易组织也由此。

传统的观念与相沿的习惯错误，而流行教育实未能改正这种错误。我始终坚信苏格拉底的一句老话：“知识即德行。”凡是德行缺陷，必定由于知识不彻底。群的组织的最大障碍是自私心。存自私心的人多抱着“各人自扫门前雪，不管他人瓦上霜”的念头，他们以为损群可以利己，或以为轻群可以为重己；其中寡廉鲜耻者玷污责任，假公济私，洁身自好者逃避责任，遗世鸣高。其实社会存在是铁一般的事实，个人靠着社会存在也是铁一般的事实。我们必须接受这些事实，才能生存。社会的福利是集团的福利，个人既为集团一分子，自亦可蒙集团的福利。社会的一切活动最终的目的当然仍在谋各个分子的福利，所以各个分子对于社会的努力最后仍是为自己。有人说：“利他主义是彻底的利己主义。”这话实在千真万确。如果全从自己着想而不顾整个社会，象汉奸们为着几个卖身钱作敌人的走狗，实在是短见，没有把算盘

打得清楚。他们忘记“皮之不存，毛将焉附”一句话的道理。他们的顽恶由于他们的愚昧，他们的愚昧由于他们所受的教育不够或错误。汉奸如此，一切贪官污吏以及逃避社会责任的人也是如此。“种瓜得瓜，种豆得豆。”掌教育的人们看到社会上许多害群之马，应该有一番严厉的自省！

谈 处 群(下)

——处群的训练

极浅鲜而正当的道理常易被人忽略。一个民族的性格和一个社会的状况大半是由教育和政治形成的。倘若一个民族的性格不健全，或是一个社会的状况不稳定，那唯一的结论就是教育和政治有毛病。这本是老生长谈，但是在现时中国，从事教育者未必肯承认国民风纪到了现有状态是他们的罪过，从事政治者未必肯承认社会秩序到了现有的状态是他们的罪过。大家都觉得事情弄得很糟，可是都把一切罪过推诿到旁人，不肯自省自疚。没有彻底的觉悟，自然也没有彻底的悔改。这是极危险的现象。讳疾忌医，病就会无从挽救。我们需要一番严厉的自我检讨，然后才能有一番勇猛的振作。

先说教育。我们在过去虽然也曾特标群育为教育主旨之一，试问一般学校里群育工作究竟做到如何程度？从前北京大学常有同班同斋舍同学们从入学到毕业，三四年之中朝夕相见而始终不曾交谈过一句话。他们自己认为这是北京大学的校风，引为值得夸耀的一件事。一直到现在，还有许多学校里同学们相视，不但如路人，甚至为仇讎，偶遇些小齟齬，便摩拳擦掌，挥戈动武。

受教育者所受的教育如此，何能望其善处群？更何能希望其为社会组织的领导？我们的教育所产生的人材不能担当未来的艰巨责任，此其一端。

我们的根本错误在把教育狭义化到知识贩卖。学校的全部工作几限于上课应付考试。每期课程多至十数种，每周上课钟点多至三四十小时。教员力疲于讲，学生力疲于听，于是做人的道理全不讲求。就退一步谈知识，也只是一味灌输死板材料，把脑筋看成垃圾箱，尽量地装，尽量地挤塞，全不管它能否消化启发。从前人说读书能变化气质，于今人书读得越多，气质越硬顽不化，这种教育只能产出一些以些许知识技能博衣饭碗的人，决不能培养领导社会的真才。

近来颇有人感觉到这种毛病，提倡导师制，要导师于教书之外指点做人的道理，用意本来很善，但是实施起来也并未见功效。这也并不足怪。换汤必须换药，教育止于传授知识一个错误观念不改正，导师仍然是教书匠。导师制起于英国牛津剑桥两大学，这两校的教育宗旨是彰明较著的不重读书，而重养成“君子人”。在这两校里教员和学生上课钟点都很少，社交活动却很多，导师和学生有经常接触的可能。导师对于学生在学业和行为两方面同时负有责任，每位导师所负责指导的学生也不过数人。现在我们的学校把学业和操行分作两件事，学业仍取“集体生产”式整天上班，操行则由权限不甚划分，责任不甚专一，叠床架屋式的导师、训导员、生活指导员和军事教官去敷衍公事。这种办法行不通，因为导师制的真精神不存在，导师制的必需条件不存在。

要改良现状，我们必须把教育的着重点由上课读书移到学习做人方面去，许多庞杂的课程须经快刀斩乱麻的手段裁去，学生至少有一半时间过真正的团体生活，作团体的活动。教师也必须

把过去的错误的观念和习惯完全改过，认定自己是在“造人”，不只是在“教书”。每个教师对于所负责造的人须当作一件艺术品看待，须求他对自己可以慰怀，对旁人也可以看得过去。每个学生对于教师须当作自己的造化主，与父母生育有同样的恩惠，知道心悦诚服。这样一来，教师与学生就有家人父子的情感，而学校也就有家庭的和乐的空气了。

这一层做到了，第二步便须尽量增加团体合作的活动。团体合作的活动种类甚多，有几个最重要的值得特别提出。

第一是操业合作。现行教育有一个大毛病，就是许多课程的对象都是个人而不是团体。学生们尽管成群结队，实际上各人一心，每人独自上课，独自学习，独自完成学业，无形中养成个人主义的心习。其实学问象其他事业一样，需要分工合作的地方甚多。材料的收集和整理，问题的商讨，实验的配置，误差的检举，都必须群策群力。学校对于可分工合作的工作应尽量分配给学生们去合作，团体合作训练的效益是无穷的。一个人如果常有团体合作的训练，在学问上可以免偏陋，在性情上也可以免孤僻；他会有很浓厚而愉快的群的意识，他会深切地感觉到：能尽量发挥群的力量，才能尽量发挥个人的力量。

有几种课程特别宜于团体合作。最显著的是音乐。在我们古代教育中，乐是一个极重要的节目。它的感动力最深，它的最大功用在和。在一个团体里，无论分子在地位年龄教育上如何复杂，乐声一作，男女尊卑长幼都一齐肃容静听，皆大欢喜，把一切界限分别都化除净尽，彼此豁然一团和气。爱好音乐的人很少是孤僻的人。所以音乐是群育最好的工具。其次是运动。运动相当于中国古代教育中的射。它不但能强健身体，尤其能培养尊秩序纪律的精神。条顿民族如英美德诸国都特好运动，在运动场上他们

培养战斗的技术和政治的风度。他们说一个公正的人有“运动家气派”(sportsmanship)。柏拉图在“理想国”里谈教育，二十岁以前的人就只要音乐和运动两种功课。这两种课程应该在各级学校中普遍设立。近来音乐课程仅限于中小学，运动则各校虽有若无，它们的重要性似还没有为教育家们完全了解。音乐和运动是一个民族的生气的表现，不单是群育的必由之径。除非它们在课程中占重要位置，我们的教育不会有真正的改良。

操业合作之外，第二个重要的处群训练便是团体组织。有健全的团体组织，学生们才有多参加团体活动的机会，才能养成热心公益的习惯。一般学校当局常怕学生有团结，以致滋扰生事，所以对于团体组织与活动常设法阻止，以为这就可以息事宁人，也有些学校在名义上各种团体具备，而实际上没有一个团体是健全的组织。多数学生为错误的教育理想所误，只管埋头死读书，认为参加团体活动是浪费时光，甚至于多惹是非，对一切团体活动遂袖手坐观。于是所谓团体便为少数人所操纵，假借团体名义，作种种并非公意所赞同的活动。政治上许多强奸民意假公济私的恶习惯就由此养成。学校里学生自治会应该是一种雏形的民主政府，每个分子都应有参议表决的权利，同时也都应有不弃权的责任。凡关于学生全体利益的事应由学生们自己商讨处理，如起居、饮食、清洁卫生、公共秩序、公众娱乐诸项都无须教职员包办。自治会须有它的法律，有它的风纪，有它的社会制裁力。比如说，有一位同学盗用公物，侮谩师友或是考试舞弊，通常的办法是由学校记过惩处，但是理想的办法是由自治会公审公判，学生团体中须有公是公非，而这种公是公非应有奖励或裁制的力量。民主国家所託命的守法精神必须如此养成。

人群接触，意见难免有分歧，利害难免有冲突，如果各执己

见，势必至于无路可通。要分歧和冲突化除，必须彼此和平静气地讨论，在种种可能的结论中寻一个最妥善的结论。民主政治可以说就是基于讨论的政治。学问也贵讨论，因为学问的目的在辨别是非真伪，而这种辨别的工夫在个人为思想，在团体为讨论，讨论可以说是集团的思想。一个理想的学校必须充满着欢喜讨论的空气。每种课程都可以用讨论方式去学习，每种实际问题都可以在辩论会中解决。在欧美各著名大学里，师生们大部分工夫都费于学术讨论会与辩论会，在这中间他们成就他们的学业，养成他们的政治习惯。在学校里是一个辩论家，出学校就是一个良好的议员或社会领袖。我们的一般学生以遇事沉默为美德，遇公众集会不肯表示意见，到公众有决定时，又不肯服从。这是一个必须医治的毛病，而医治必从学校教育下手。

处群训练一半靠教育，一半也要靠政治。社会仍是一种学校，政治对于公民仍是一种教育。政治愈修明，公民的处群训练也就愈坚实。政治体制有多种，最合理想的是民主。民主政治实施于小国家，较易收实效，因为全体人民可以直接参预会议表决，象瑞士的全体公决制。国大民众，民主政治即不能不采取代议方式。代议制的弊病在代议人不一定能代表公众意志，易流于寡头政治的变相。要补救这种弊病，必须力求下层政治组织健全，因为一般人民虽不必尽能直接参加国政，至少可以直接参加和他们最接近的下层行政区域的政治。我国最下层的行政区域是保甲，逐层递升为乡为县为区为省。保甲在历史上向来是自治的单位，它的组织向来带有几分民主精神。我们要奠定民主基础，必须从保甲着手。保甲政治办好，逐层递升，乡、县、区、省以至于国的政治，自然会一步一步地跟着好。英国政治是一个很好的先例。英国民主政治的成功不仅在国会健全，尤其在国会之下的区议会与

市议会同样健全。市议会已具国会的雏形，公民在市议会所得的政治训练可逐渐推用于区议会和国会。一般人民因小见大，知道国会和市议会是一样，市民与市政府的关系也和国民与国政府的关系一样，知道国政与市政和己身同样有切身的利害，不容漠视，更不容胡乱处理。

健全下层政治组织自然也不是一件容易事。我们一方面须推广教育，提高人民知识和道德的水准，一方面也要彻底革除积弊，使人民逐渐养成良好的政治习惯。所谓良好的政治习惯是指一方面热心参预政治活动，一方面不作腐败的政治活动。我国一般人民正缺乏这两种政治的习惯，他们不是不肯参加政治活动，就是作腐败的政治活动。比如我们的政府近来何尝不感觉到健全下层政治组织的重要？保甲制正在推行，县政正在实验，下级干部人员经常在受训练。但是积重难返，实施距理想仍甚远。根本的毛病在没有抓住民治精神。民治精神在公事公议公决，而现在保甲政治则由少数公务员包办。一般保甲长和联保主任仍是变相的土豪劣绅，敲诈乡愚，比从前专制时代反更烈。一般人民没有参预会议表决的机会，还是处在被统治者的地位。下情无由上达，他们只在含冤叫苦。一件事须得做时，就须做得名符其实，否则滋扰生事，不如不做为妙。县政实施本是为奠定民治基础，如果仍采土豪劣绅包办制，则结果适足破坏民治基础。这件事关系我国民治前途极大，我们的政治家不能不有深切的警戒。

民主政治与包办制如水火不相容。消极地说，废除包办制，积极地说，就是政治公开。这要从最下层做起，奠定稳固的基础，然后逐渐推行到最上层。政治公开有两个要义，一是政权委托于贤能，一是民意须能影响政治。先就第一点说，我国历代抡才，不外由考试与选举。考试是最合于民治精神的一种制度，是我国

传统政治的一特色。一个人只要有真才实学，无论出身如何微贱，可以逐级升擢，以至于掌国家大政。因此政权可由平民凭能力去自由竞争，不致为某一特殊阶级所把持乱用。中国过去政权向在相而不在君，而相大半起家于考试，所以中国传统政体表面上为君主，而实为民主。后来科举专以时文诗赋取士，颇为议者诟病。这只是办法不良，并非考试在原则上毛病。总理制定建国方略，考试特设专院，实有鉴于考试是中国传统政治中值得发挥光大的一点，用意本至深。但是我们并未能秉承总理遗教，各级公务员大部分未经考试出身，考试中选者也未尽录用，真才埋没，与不才而在高位的情形都不能说没有。这种不公平的待遇不能奖励贫士的努力而徒增长宵小夤缘幸进的恶习，政治上的腐浊多于此种因。要想政得其人，人尽其职，必须彻底革除这种种积弊而尽量推广考试制。至于选举是一般民主国家抡才的常径。选举能否成功，视人民有无政治知识与政治道德。过去我国选举权操纵于各级官吏，名为选举，实为推荐，不象在西方由人民普选。这种办法能否成功，视主其事者能否公允；它的好处在提高选举者的资格，即所以增重选举的责任，提高被选举者的材质。在一般人民未受健全的政治教育以前，我们可以略采从前推荐而加以变通，限制选举者的资格而不必限于官吏，凡是教育健全而信用卓著者都可以联名推选有用人材。选举意在使贤任能，如不公允，由人民贿买或由政府包办，则适足破坏选举的信用与功能，我们必须严禁。民主政治能否成功，就要看选举这个难关能否打破，我们必须有彻底的觉悟。

考试与选举行之得法，一切行政权都由贤能行使，则政治公开的第一要义就算达到。政治公开的第二要义是民意能影响政治。这有两端：第一是议会，第二是舆论。先说议会，民主政治

就是议会政治。在西方各国，人民信任议会，议会信任政府；政府对议会负责，议会对人民负责。政府措施不当，议会可以不信任，议会措施不当，人民可以另选。所以政府必须尊重民意，否则立即瓦解。我国从民主政体成立以来，因种种实际困难，正式民意机关至今还未成立。召集国民代表大会，总理遗教本有明文规定，而政府也正在准备促其实现，这还需要全国人民共同努力。最要紧的是要使选举名符其实，不要再有贿买包办的弊病。

我国传统政治本素重舆论。“天视自我民视，天听自我民听”两句话在古代即悬为政治格言。历代言事有专官，平民上诉隐曲，也特有设备，在野清议尤为朝廷所重视。过去君主政体没有很长期地陷于紊乱腐败状态，舆论是一个重要的力量。从前的暴君与现代的独裁政府怕舆论的裁制，常设法加以压迫或控制，结果总是失败。“防民之口，甚于防川”是一点不错的。思想与情感必须有正当的宣泄，愈受阻挠愈一决不可收拾。近代报章流行，舆论更易传播。言论出版自由问题颇引起种种争论。从历史、政治及群众心理各方面看，言论出版必须有合理的自由。舆论与人民程度密切相关，自然也有不健全的时候，我们所应努力的不在箝制舆论，而在教育舆论。是非自在人心，舆论的错误最好还是用舆论去纠正。

以上所述，陈义甚浅，我们的用意不在唱高调而望能实践。如果政治方面没有上述的改革，群的训练就无从谈起。人民必有群的活动，群的意识，必感觉到群的力量，受群的裁制，然后才能养成良好的处群的道德。这是我们施行民治的大工作中一个基本问题，值得政治家与教育家们仔细思量。

谈 恻 隐 之 心

罗素在《中国问题》里讨论我们民族的性格，指出三个弱点：贪污、怯懦和残忍。他把残忍放在第一位，所说的话最足令人深省：“中国人的残忍不免打动每一个盎格鲁撒克逊人。人道的动机使我们尽一分力量来减除其余九十九分力量所做的过恶，这是他们所没有的。……我在中国时，成千成万的人在饥荒中待毙，人们为着几块钱出卖儿女，卖不出就弄死。白种人很尽了些力去赈荒，而中国人自己出的力却很少，连那很少的还是被贪污吞没。……如果一只狗被汽车压倒致重伤，过路人十个就有九个站下来笑那可怜的畜牲的哀号。一个普通中国人不会对受苦受难起同情的悲痛，实在他还象觉得它是一个颇愉快的景象。他们的历史和他们的辛亥革命前的刑律可见出他们免不掉故意虐待的冲动。”

我第一次看《中国问题》还在十几年以前，那时看到这段话心里甚不舒服；现在为大学生选英文读品，把这段话再看了一遍，心里仍是甚不舒服。我虽不是狭义的国家主义者，也觉得心里一点民族自尊心遭受打击，尤其使我怀惭的是没有办法来辩驳这段话。我们固然可以反诘罗素说：“他们西方人究竟好得几多呢？”可是他似乎预料到这一着，在上一段话终结时，他补充了一句，

“话须得说清楚，故意虐害的事情各大国都在所不免，只是它到了什么程度被我们的伪善隐瞒起来了。”他言下似有怪我们竟明目张胆地施行虐害的意味。

罗素的这番话引起我的不安，也引起我由中国民族性的弱点想到普遍人性的弱点。残酷的倾向，似乎不是某一民族所特有的，它是象盲肠一样由原始时代遗留下来的劣根性，还没有被文化洗刷净尽。小孩们大半欢喜虐害昆虫和其它小动物，踏死一堆蚂蚁，满不在意。用生人做陪葬者或是祭典中的牺牲，似不仅限于野蛮民族。罗马人让人和兽相斗相杀，西班牙人让牛和牛相斗相杀，作为一种娱乐来看。中世纪审判异教徒所用的酷刑无奇不有。在战争中人们对于屠杀尤其狂热，杀死几百万生灵如同踏死一堆蚂蚁一样平常，报纸上轻描淡写地记一笔，造成这屠杀记录者且热烈地庆祝一场。就在和平时期，报纸上杀人、起火、翻船、离婚之类不幸的消息也给许多观众以极大的快慰。一位西方作家说过：“揭开文明人的表皮，在里皮里你会发见野蛮人。”据说大哲学家斯宾诺莎的得意的消遣是捉蚊蝇摆在蛛网上看他们被吞食。近代心理学家研究变态心理所表现的种种奇怪的虐害动机如“撒地主义”(sadism)，尤足令人毛骨悚然。这类事实引起一部分哲学家，如中国的荀子和英国的霍布斯，推演出“性恶”一个结论。

有些学者对于幸灾乐祸的心理，不以性恶为最终解释而另求原因。最早的学说是自觉安全说。拉丁诗人卢克莱修说：“狂风在起波浪时，站在岸上看别人在苦难中挣扎，是一件愉快的事。”这就是中国成语中的“隔岸观火”。卢克莱修以为使我们愉快的并非看见别人的灾祸，而是庆幸自己的安全。霍布斯的学说也很类似。他以为别人痛苦而自己安全，就足见自己比别人高一层，心中有一种光荣之感。苏格兰派哲学家如倍恩(Bain)之流以为幸

灾乐祸的心理基于权力欲。能给苦痛让别人受，就足显出自己的权力。这几种学说都有一个共同点：就是都假定幸灾乐祸时有一种人我比较，比较之后见出我比人安全，比别人高一层，比别人有权力，所以高兴。

这种比较也许是有的，但是比较的结果也可以发生与幸灾乐祸相反的念头。比如我们在岸上看翻船，也可以忘却自己处在较幸运的地位，而假想到自己在船上碰着那些危险的境遇，心中是如何惶恐、焦急、绝望、悲痛。将己心比人心，人的痛苦就变成自己的痛苦。痛苦的程度也许随人而异，而心中总不免有一点不安，一点感动和一点援助的动机。有生之物都有一种同类情感。对于生命都想留恋和维护，凡遇到危害生命的事情都不免惻然感动，无论那生命是否属于自己。生命是整个的有机体，我们每个人是其中一肢一节，这一肢的痛痒引起那一肢的痛痒。这种痛痒相关是极原始的，自然的，普遍的。父母遇着儿女的苦痛，仿佛自身在苦痛。同类相感，不必都如此深切，却都可由此类推。这种同类的痛痒相关就是普通所谓“同情”，孟子所谓“惻隐之心”。孟子所用的比譬极亲切：“今人乍见孺子将入于井，皆有怵惕惻隐之心。”他接着推求原因说：“非所以内交于孺子之父母也，非所以要誉于乡党朋友也，非恶其声而然也。”他没有指出正面的原因，但是下结论说：“由是观之，无惻隐之心非人也。”他的意思是说惻隐之心并非起于自私的动机，人有惻隐之心只因为人是人，它是组成人性的基本要素。

从此可知遇着旁人受苦难时，心中或是发生幸灾乐祸的心理；或是发生惻隐之心，全在一念之差。一念向此，或一念向彼，都很自然，但在动念的关头，差以毫厘便谬以千里。念头转向幸灾乐祸的一方面去，充类至尽，便欺诈凌虐，屠杀吞并，刀下不留

情，睁眼看旁人受苦不伸手援助，甚至落井下石，这样一来，世界便变成冤气弥漫，黑暗无人道的场所；念头转向恻隐一方面去，充类至尽，则四海兄弟，一视同仁，守望相助，疾病相扶持，老有所养，幼有所归，鳏寡孤独者亦可各得其所，这样一来，世界便变成一团和气，其乐融融的场所。野蛮与文化，恶与善，祸与福，生存与死灭的歧路全在这一转念上面，所以这一转念是不能苟且的。

这一转念关系如许重大，而转好转坏又全系在一个刀锋似的关头上，好转与坏转有同样的自然而容易，所以古今中外大思想家和大宗教家，都紧握住这个关头。各派伦理思想尽管在侧轻侧重上有差别，各派宗教尽管在信条仪式上互相悬殊，都着重一个基本德行。孔孟所谓“仁”，释氏所谓“慈悲”，耶稣所谓“爱”，都全从人类固有的一点恻隐之心出发。他们都看出在临到同类受苦受难的关头上，一着走错，全盘皆输，丢开那一点恻隐之心不去培养，一切道德都无基础，人类社会无法维持，而人也就丧失其所以为人的本性。这是人类智慧的一个极平凡而亦极伟大的发见，一切伦理思想，一切宗教，都基于这点发见。这也就是说，恻隐之心是人类文化的泉源。

如果幸灾乐祸的心理起于人我的比较，恻隐之心更是如此，虽然这种比较不必尽浮到意识里面来。儒家所谓“推己及物”，“举斯心加诸彼”，“己所不欲，勿施于人”，都是指这种比较。所以“仁”与“恕”是一贯的，不能恕决不能仁。恕须假定知己知彼，假定对于人性的了解。小孩虐待弱小动物，说他们残酷，不如说他们无知，他们根本没有动物能痛苦的观念。许多成人残酷，也大半由于感觉迟钝，想象平凡，心眼窄所以心肠硬。这固然要归咎于天性薄，风俗习惯的濡染和教育的薰陶也有关系。函

人惟恐伤人，矢人惟恐不伤人，职业习惯的影响于此可见。希腊盛行奴隶制度，大哲学家如柏拉图、亚理斯多德都不以为非；在战争的狂热中，耶稣教徒祷祝上帝歼灭同奉耶教的敌国，风气的影响于此可见。善人为邦百年，才可以胜残去杀，习惯与风俗既成，要很大的教育力量，才可挽回转来。在近代生活竞争剧烈，战争为解决纠纷要径，而道德与宗教的势力日就衰颓的情况之下，恻隐之心被摧残比被培养的机会较多。人们如果不反省痛改，人类前途将日趋于黑暗，这是一个极可危惧的现象。

凡是事实，无论它如何不合理，往往都有一套理论替它辩护。有战争屠杀就有辩护战争屠杀的哲学。恻隐之心本是人道基本，在事实上摧残它的人固然很多，在理论上攻击它的人亦复不少。柏拉图在《理想国》里攻击戏剧，就因为它能引起哀怜的情绪，他以为对人起哀怜，就会对自己起哀怜，对自己起哀怜，就是缺乏丈夫气，容易流于怯懦和感伤。近代德国一派唯我主义的哲学家如斯蒂纳(Sterner)、尼采之流，更明目张胆地主张人应尽量扩张权力欲，专为自己不为旁人，恻隐仁慈只是弱者的德操。弱者应该灭亡，而且我们应促成他们灭亡。尼采痛恨无政府主义者和耶稣教徒，说他们都迷信恻隐仁慈，力求妨碍个人的进展。这种超人主义酿成近代德国的武力主义。在崇拜武力侵略者的心目中，恻隐之心只是妇人之仁，有了它心肠就会软弱，对弱者与不康健者(兼指物质的与精神的)持姑息态度，做不出英雄事业来。哲学上的超人主义在科学上的进化主义又得一个有力的助手。在达尔文一派生物学家看，这世界只是一个生存竞争的战场，优胜劣败，弱肉强食，就是这战场中的公理。这种物竞说充类至尽，自然也就不能容许恻隐之心的存在。因为生存需要斗争，而斗争即须拼到你死我活，能够叫旁人死而自己活着的就是“最适者”。老弱

孤寡疲癯残疾以及其他一切灾祸的牺牲者照理应归淘汰。向他们表示同情，援助他们，便是让最不适者生存，违反自然的铁律。

恻隐之心还另有一点引起许多人的怀疑。它的最高度的发展是悲天悯人，对象不仅是某人某物，而是全体有生之伦。生命中苦痛多于快乐，罪恶多于善行，祸多于福，事实常追不上理想。这是事实，而这事实在一般敏感者的心中所生的反响是根本对于人生的悲悯。悲悯理应引起救济的动机，而事实上人力不尽能战胜自然，已成的可悲悯的局面不易一手推翻，于是悲悯者变成悲剧中的主角，于失败之余，往往被逼向两种不甚康健的路上去，一是感伤愤慨，遗世绝俗，如屈原一派；一是看空一切，徒作未来世界或另一世界的幻梦，如一般厌世出家的和尚。这两种倾向有时自然可以合流。近代许多文学作品可以见出这些倾向。比如哈代(T. Hardy)的小说，豪斯曼(A. E. Housman)的诗，都带着极深的哀怜情绪，同时也带着极浓的悲观色彩。许多人不满意于恻隐之心，也许因为它有时发生这种不康健的影响。

恻隐之心有时使人软弱怯懦，也有时使人悲观厌世。这或许都是事实。但是恻隐之心并没有产生怯懦和悲观的必然性。波斯大帝泽克西斯(Xerxes)率百万大军西征希腊，站在桥头望台上看他的军队走过赫勒斯滂海峡，回头向他的叔父说：“想到人寿短促，百年之后，这大军之中没有一个人还活着，我心里突然感到一阵怜悯。”但是这一阵怜悯并没有打消他征服希腊的雄图。屠格涅夫在一首散文诗里写一只老麻雀牺牲性命去从猎犬口里救落巢的雏鸟。那首诗里充满着恻隐之心，同时也充满着极大的勇气，令人起雄伟之感。孔子说得好：“仁者必有勇。”古今伟大人物的生平大半都能证明真正敢作敢为的人往往是富于同类情感的。菩萨心肠与英雄气骨常有连带关系。最好的例是释迦。他未尝无人

世空虚之感，但不因此打消救济人类世界的热望。“我不入地狱，谁入地狱！”这是何等的悲悯！同时，这是何等的勇气。孔子是另一个好例。他也明知“滔滔者天下皆是”，但是“知其不可为而为之”。“鸟兽不可与同群，吾非斯人之徒之与而谁与？天下有道，丘不与易也。”这是何等的悲悯！同时，这是何等的勇气！世间勇于作淑世企图的人，无论是哲学家、宗教家或社会革命家，都有一片极深挚的悲悯心肠在驱遣他们，时时提起他们的勇气。

现在回到本文开始时所引的罗素的一段话。他说：“人道的动机使我们尽一分力量来灭除其余九十九分力量所做的过恶，这是他们(中国人)所没有的。”这话似无可辩驳。但是我以为我们缺乏恻隐之心，倒不仅在遇饥荒不赈济，穷来卖儿女作奴隶，看到颠沛无告的人掩鼻而过之类的事情，而尤在许多人看到整个社会日趋于险境，不肯做一点挽救的企图。教育家们睁着眼睛看青年堕落，政治家们睁着眼睛看社会秩序紊乱，富商大贾睁着眼睛看经济濒危，都漫不在意，仍是各谋各的安富尊荣，有心人会问：“这是什么心肝？”如果我们回答说：“这心肝缺乏恻隐。”也许有人觉得这话离题太远。其实病原全在这上面。成语中有“麻木不仁”的字样，意义极好，麻木与不仁是连带的。许多人对于社会所露的险象都太麻木，我想这是不能否认的。他们麻木，由于他们不仁(用我们的辞语来说，缺乏恻隐之心)。麻木不仁，于是一切都受支配于盲目的自私。这毛病如何救济，大是问题。说来易，做起来难。一般人把一切性格上的难问题都推到教育，教育是否有这样万能，我很怀疑。在我想，大灾大乱也许可以催促一部分人的猛省，先哲伦理思想的彻底认识以及佛耶二教的基本精神的吸收，也许可造成一种力量。无论如何，在建国事业中的心理建设项下，培养恻隐之心必定是一个重要的节目。

谈 羞 恶 之 心

《新约》里《约翰福音》第八章记载这样一段故事：

耶稣在庙里布教，一大群人围着他听。刑名师和法利赛人带着一个行淫被拘的妇人来，把她放在群众当中，向耶稣说：“这妇人是正在行淫时被拿着的。摩西在法律中吩咐过我们，象这样的人应用石头钉死，你说怎样办呢？”耶稣弯下身子来用指画地，好象没有听见他们。他们继续着问，耶稣于是抬起身子来向他们说：“你们中间谁是没有罪的，就让谁先拿石头钉她。”说完又弯下身子用指画地。他们听到这话，各人心里都有内疚，一个一个地走出去，从最年老的到最后的，只剩下耶稣，那妇人仍站在当中。耶稣抬起身子来向她说：“妇人，告你状的人到哪里去了呢？没有人定你的罪么？”她说：“没有人，我主。”耶稣说：“我也不定你的罪，去吧，以后不要再犯了。”

这段故事给我以极深的感动，也给我以不小的惶惑。耶稣的宽宥是恻隐之心的最高的表现，高到泯没羞恶之心的程度，这令人对于他的胸怀起伟大崇高之感。同时，我们也难免惶惑不安。如果这种宽宥的精神充类至尽，我们不就要姑息养奸，任世间一切罪孽过恶蔓延，简直不受惩罚或裁制么？

我们对于世间罪孽过恶原可以持种种不同的态度。是非善恶

本是世间习用的分别，超出世间的看法，我们对于一切可作平等观。正觉烛照，五蕴皆空。瞋患有碍正觉，有如“清冷云中，霹雳起火”。无论在人在我，消除过恶，都当以正觉净戒，不可起瞋恚。这是佛家的态度。其次，即就世间法而论，是非善恶之类道德观念起于“实用理性批判”。若超出实用的观点，我们可以拿实际人生中一切现象如同图画戏剧一样去欣赏，不作善恶判断，自不起道德上的爱恶，如尼采所主张的。这是美感的态度。再次，即就世间法的道德观点而论，人生来不能尽善尽美，我们彼此都有弱点，就不免彼此都有过错。这是人类共同的不幸。如果遇到弱点的表现，我们须了解这是人情所难免，加以哀矜与宽恕。“了解一切，就是宽恕一切。”这是耶稣教徒的态度。

这几种态度都各有很崇高的理想，值得我们景仰向往，而且有时值得我们努力追攀。不过在这不完全的世界中，理想永远是理想，我们不能希望一切人得佛家所谓正觉，对一切作平等观，不能而且也不应希望一切人在一切时境都如艺术家对于罪孽过恶纯取欣赏态度，也不能希望一切人都有耶稣的那样宽恕的态度，而且一切过恶都可受宽恕的感化。我们处在人的立场为人类谋幸福，必希望世间罪孽过恶减少到可能的最低限度。减少的方法甚多，积极的感化与消极的裁制似都不可少。我们不能人人有佛的正觉，也不能人人有耶稣的无边的爱，但是我们人人都有几分羞恶之心。世间许多法律制度和道德信条都是利用人类同有的羞恶之心作原动力。近代心理学更能证明羞恶之心对于人格形成的重要。基于羞恶之心的道德影响也许是比较下乘的，但同时也是比较实际的，近人情的。

“羞恶之心”一词出于孟子，他以为是“义之端”，这就是说，行为适宜或恰到好处，须从羞恶之心出发。朱子分羞恶为两

事，以为“羞是羞己之恶，恶是恶人之恶”。其实只要是恶，在己者可羞亦可恶，在人者可恶亦可羞。只拿行为的恶做对象说，羞恶原是一事。不过从心理的差别说，羞恶确可分对己对人两种。就对己说，羞恶之心起于自尊情操。人生来有向上心，无论在学识、才能、道德或社会地位方面，总想达到甚至超过流行于所属社会的最高标准。如果达不到这标准，显得自己比人低下，就自引以为耻。耻便是羞恶之心，西方人所谓荣誉意识 (sense of honour) 的消极方面。有耻才能向上奋斗。这中间有一个人我比较，一方面自尊情操不容我居人下，一方面社会情操使我顾虑到社会的毁誉。所以知耻同时有自私的和泛爱的两个不同的动机。对于一般人，耻(即羞恶之心)可以说就是道德情操的基础。他们趋善避恶，与其说是出于良心或责任心，不如说是出于羞恶之心，一方面不甘居下流，一方面看重社会的同情。中国先儒认清此点，所以布政施教，特重明耻。管子甚至以耻与礼义廉耻并称为“国之四维”。

人须有所为，有所不为。羞恶之心最初是使人有所不为。孟子在讲羞恶之心时，只说是“义之端”，并未举例说明，在另一段文字里他说：“人能充无穿窬之心，而又不可胜用也，人能充无受尔汝之实，无所往而不为义也。”这里他似在举羞恶之心的实例，“无穿窬”(不做贼)和“无受尔汝之实”(不愿被人不恭敬地称呼)，都偏于“有所不为”和“胁肩谄笑，病于夏畦”，“巧言令色足恭，左丘明耻之，丘亦耻之”之类心理相同。但孟子同时又说：“人皆有所不为，达之于其所为，义也。”这就是说，羞恶之心可使人耻为所不应为，扩充起来，也可以使人耻不为所应为。为所应为便是尽责任，所以“知耻近乎勇”。人到了无耻，便无所不为，也便不能有所为。有所不为便可以寡过。但绝对无过实

非常人所能。儒家与耶教都不责人有过，只力劝人改过。知过能改，须有悔悟。悔悟仍是羞恶之心的表现。羞恶未然的过恶是耻，羞恶已然的过恶是悔。耻令人免过，悔令人改过。

孟子说：“不耻不若人，何若人有？”耻使人自尊自重，不自暴自弃。近代阿德勒(Adler)一派心理学说很可以引来说明这个道理。有羞恶之心先必发见自己的欠缺，发见了欠缺，自以为耻，(阿德勒所谓“卑劣情意综”)，觉得非努力把它降伏下去，显出自己的尊严不可(阿德勒所谓“男性的抗议”)，于是设法来弥补欠缺，结果不但欠缺弥补起，而且所达到的成就还比平常更优越。德摩斯梯尼本来口吃，不甘受这欠缺的限制，发愤练习演说，于是成为希腊的最大演说家。贝多芬本有耳病，不甘受这欠缺的限制，发愤练习音乐，于是成为德国的最大音乐家。阿德勒举过许多同样的实例，证明许多历史上的伟大人物在身体资禀或环境方面都有缺陷，这缺陷所生的“卑劣情意综”激起他们的“男性的抗议”，于是他们拿出非常的力量，成就非常的事业。中国左丘明因失明而作《国语》，孙子因膺足而作《兵法》，司马迁因受宫刑而作《史记》，也是很好的例证。阿德勒偏就器官机能方面着眼，其实他的学说可以引申到道德范围。因卑劣意识而起男性抗议，是“知耻近乎勇”的一个很好的解释。诸葛孔明要邀孙权和刘备联合去打曹操，先假劝他向曹操投降，孙权问刘备何以不降，他回答说：“田横齐之壮士耳，犹守义不辱。况刘豫州王室之胄，英才盖世，安能复为之下乎？”孙权听到这话，便勃然宣布他的决心：“吾不能举全吴之地，十万之众，受制于人！”这就是先激动羞耻心，再激动勇气，由卑劣意识引到男性抗议。

孟子讲羞恶之心，似专就对己一方面说。朱子以为它还有对人一方面，想得更较周到。我们对人有羞恶之心，才能嫉恶如仇，

才肯努力去消除世间罪孽过恶。孔子大圣人，胸襟本极冲和，但《论语》记载他恶人的表现特别多。冉有不能救季氏僭礼，幸我对鲁哀公说话近逢迎，子路说轻视读书的话，樊迟请学稼圃，孔子对他们所表示的态度都含有羞恶的意味。子贡问他：“君子亦有所恶乎？”他回答说：“有，恶称人之恶者，恶居下流而訾上者，恶勇而无礼者，恶果敢而窒者。”一口气就数上一大串。他尝以“吾未见好仁者恶不仁者”为欢。他最恶的是乡愿（现在所谓伪君子），因为这种人“暗然媚于世，非之无举，刺之无刺，居之似忠信，行之似廉洁，众皆悦之，自以为是而不可与入尧舜之道”。他一度为鲁相，第一件要政就是诛少正卯，一个十足的乡愿。我特别提出孔子来说，因为照我们的想象，孔子似不轻于恶人，而他竟恶得如此厉害，这最足证明凡道德情操深厚的人对于过恶必有极深的厌恶。世间许多人没有对象可五体投地地去钦佩，也没有对象可深入骨髓地去厌恶，只一味周旋随和，这种人表面上象是炉火纯青，实在是不明是非，缺乏正义感。社会上这种人愈多，恶人愈可横行无忌，不平的事件也愈可蔓延无碍，社会的混浊也就愈不易澄清。社会所藉以维持的是公平（西方所谓justice），一般人如果没有羞恶之心，任不公平的事件不受裁制，公平就无法存在。过去社会的游侠，和近代社会的革命者，都是迫于义愤，要“打抱不平”，虽非中行，究不失为狂狷，在社会腐蚀的时候，仍是有他们的用处。

个人须有羞恶之心，集团也是如此。田横的五百义士不肯屈服于刘邦，全体从容赴义，历史传为佳话，古人谈兵，说明耻然后可以教战，因为明耻然后知道“所恶有胜于死者”，不会苟且偷生。我们民族这次英勇的抗战是最好的例证，大家牺牲安适、家庭、财产、以至于生命，就因为不甘做奴隶的那一点羞恶之心。

大抵一个民族当承平的时候，羞恶之心表现于公是公非，人民都能受道德法律的裁制，使社会秩序井然。所谓“化行俗美”，“有耻且格”。到了混乱的时候，一般人廉耻道丧，全民族的羞恶之心只能藉少数优秀分子保存，于是才有“气节”的风尚。东汉太学生郭泰李膺陈蕃诸人处外戚宦官专权恣肆之际，独持清议，一再遭钩党之祸而不稍屈服。明末魏阉执权乱国，士大夫多阿谀取容，其无耻之尤者至认阉作父，东林党人独仗义直言，对阉党声罪致讨，至粉身碎骨而不悔。这些党人的行径容或过于褊急，但在恶势力横行之际能不顾一切，挺身维持正气，对于民族精神所留的影响是不可磨灭的。

目前我们民族正遇着空前的大难，国耻一重一重地压来，抗战的英勇将士固可令人起敬，而此外卖国求荣，贪污误国和醉生梦死者还大有人在，原因正在羞恶之心的缺乏。我们应该记着“明耻教战”的古训，极力培养人皆有之的一点羞恶之心。我们须知道做奴隶可耻，自己睁着眼睛望做奴隶的路上走更可耻。罪过如果在自己，应该忏悔；如果在旁人，也应深恶痛嫉，设法加以裁制。

谈 冷 静

德国哲学家尼采把人类精神分为两种，一是阿波罗的，一是狄俄倪索斯的。这两个名称起源于希腊神话。阿波罗是日神，是光的来源，世间一切事物得着光才显现形相。希腊人想象阿波罗恋临奥林普斯高峰，雍容肃穆，转运他的弈弈生辉的巨眼，普照世间一切，妍丑悲欢，同供玩赏，风帆自动而此心不为之动，他永远是一个冷静的旁观者。狄俄倪索斯是酒神，是生命的来源，生命无常幻变，狄俄倪索斯要在生命幻变中忘却生命幻变所生的痛苦，纵饮狂歌，争取刹那间尽量的欢乐，时时随着生命的狂澜流转，如醉如痴，曾不停止一息来返观自然或是玩味事物的形相，他永远是生命剧场中一个热烈的扮演者。尼采以为人类精神原有这两种分别，一静一动，一冷一热，一旁观，一表演。艺术是精神的表现，也有这两种分别，例如图画雕刻等造形艺术是代表阿波罗精神的，音乐跳舞等非造形艺术是代表狄俄倪索斯精神的。依尼采看，古代希腊人本最富于狄俄倪索斯精神，体验生命的痛苦最深切，所以内心最悲苦，然而没有走上绝望自杀的路，就好在有阿波罗精神来营救，使他们由表演者的地位跳到旁观者的地位，由热烈而冷静，于是人生一切灾祸罪孽便变成庄严灿烂的意象，产生了希腊人的最高艺术——悲剧。

尼采的这番话乍看来未免离奇，实在含有至理。近代心理学区分性格的话和它暗合的很多，我们在这里不必繁引。尼采专就希腊艺术着眼，以为它的长处在于阿波罗精神化狄俄倪索斯精神。希腊艺术的作风在后来被称为“古典的”，和“浪漫的”相对立。所谓“古典的”作风特点就在冷静、有节制、有含蓄，全体必须和谐完美；所谓“浪漫的”作风特点就在热烈、自由流露、尽量表现、想象丰富、情感深至，而全体形式则偶不免有瑕疵。从此可知古典主义是偏于阿波罗精神的，浪漫主义是偏于狄俄倪索斯精神的。

“古典的”与“浪漫的”原只适用于文艺，后来常有人借用这两个形容词来谈人的性格，说冷静的、纯正的、情理调和的人是“古典的”；热烈的、好奇特的、偏重情感与幻想的人是“浪漫的”。人禀赋不同，生来各有偏向，教育与环境也常容易使人习染于某一方面，但就大体来说，青年人的性格常偏于“浪漫的”，老年人的性格常偏于“古典的”，一个民族也往往如此。这两种性格各有特长，在理论上我们似难作左右袒。不过我们可以说，无论在艺术或在为人方面，“浪漫的”都多少带着些稚气，而“古典的”则是成熟的境界。如果读者容许我说一点个人的经验，我的青年期已过去了，现在快走完中年的阶段，我曾经热烈地爱好过“浪漫的”文艺与性格，现在已开始逐渐发见“古典的”更可爱。我觉得一个人在任何方面想有真正伟大的成就，“古典的”“阿波罗的”冷静都绝不可少。

要明白冷静，先要明白我们通常所以不能冷静的原因。说浅一点，不能冷静是任情感、逞意气、易受欲望的冲动，处处显得粗心浮气；说深一点，不能冷静是整个性格修养上的欠缺，心境不够冲和豁达，头脑不够清醒，风度不够镇定安详。说到性格修

养，困难在调和情与理。人是有生气的动物，不能无情感；人为万物之灵，不能无理智。情热而理冷，所以常相冲突。有一部分宗教家和哲学家见到任情纵欲的危险，主张抑情以存理。这未免是剥丧一部分人类天性，可以使人生了无生气，不能算是健康的人生观。中外大哲人如孔子、柏拉图诸人都主张以理智节制情欲，使情欲得其正而能与理智相调和。不过这不是一件易事。孔子自道经验说：“七十而从心所欲，不逾矩。”这才算是情理融和的境界，以孔子那样圣哲，到七十岁才能做到，可见其难能可贵。大抵修养入手的工夫在多读书明理，自己时时检点自己，要使理智常是清醒的，不让情感与欲望恣意孤行，久而久之，自然胸襟澄然，矜平躁释，遇事都能保持冷静的态度。

学问是理智的事，所以没有冷静的态度不能做学问。在做学问方面，冷静的态度就是科学的态度。科学(一切求真理的活动都包含在内)的任务在根据事实推求原理，在紊乱中建立秩序，在繁复中寻求条理。要达到这种任务，科学必须尊重所有的事实，无论它是正面的或反面的，不能挟丝毫成见去抹煞事实或是歪曲事实；他根据人力所能发见的事实去推求结论，必须步步虚心谨慎，把所有的可能的解说都加以缜密考虑，仔细权衡得失，然后选定一个比较圆满的解说，留待未来事实的参证。所以科学的态度必须冷静，冷静才能客观、缜密、谨严。尝见学者立说，胸中先有一成见，把反面的事实抹煞，把相反的意见丢开，矜一曲之见为伟大发明，旁人稍加批评，便以怒目相加，横肆诋骂，批评者也以诋骂相报，此来彼去，如泼妇骂街，把原来的论点完全忘去。我们通常说这是动情感，凭意气。一个人愈易动情感，凭意气，在学问上愈难有成就。一个有学问的人必定是“清明在躬，志气如神”，换句话说，必定能冷静。

一般人欢喜拿文艺和科学对比，以为科学重理智而文艺重情感。其实文艺正因为表现情感的缘故，需要理智的控制反比科学更甚。英国诗人华兹华斯曾自道经验说：“诗起于沉静中所回味得来的情绪。”人人都能感受情绪，感受情绪而能在沉静中回味，才是文艺家的特殊修养。感受是能入，回味是能出。能入是主观的、热烈的；回味是客观的、冷静的。前者是尼采所谓狄俄倪索斯精神的表现，而后者则是阿波罗精神的表现，许多人以为生糙情感便是文艺材料，怪自己没有能力去表现，其实文艺须在这生糙情感之上加以冷静的回味、思索、安排，才能豁然贯通，见出形式。语言与情思都必经过洗刷炼裁，才能恰到好处。许多人在兴高采烈时完成一个作品，便自矜为绝作，过些时候自己再看一遍，就不免发见许多毛病。罗马批评家贺拉斯劝人在完成作品之后，放下几年才发表，也是有见于文艺创作与修改，须要冷静，过于信任一时热烈兴头是最易误事的。我们在前面已经说过，成熟的“古典的”文艺作品特色就在冷静。近代写实派不满意于浪漫派，原因在也主张文艺要冷静。一个人多在文艺方面下工夫，常容易养成冷静的态度。关于这一点，我在几年前写过一段自白，希望读者容许我引来参证：

“我应该感谢文艺的地方很多，尤其它教我学会一种观世法。一般人常以为只有科学的训练才可以养成冷静的客观的头脑。……我也学过科学，但是我的冷静的客观的头脑不是从科学而是从文艺得来的。凡是不能持冷静的客观的态度的人，毛病都在把‘我’看得太大。他们从‘我’这一副着色的望远镜里看世界，一切事物于是都失去它们的本来面目。所谓冷静的客观的态度就是丢开这副望远镜，让‘我’跳到圈子以外，不当作世界里有‘我’而去看世界，还是把‘我’与类似‘我’的一切东西同

样看待。这是文艺的观世法，也是我所学得的观世法。”

我引这段话，一方面说明文艺的活动是冷静，一方面也趁便引出做人也要冷静的道理。我刚才提到丢开“我”去看世界，我们也应该丢开“我”去看“我”。“我”是一个最可宝贵也是最难对付的东西。一个人不能无“我”，无“我”便是无主见，无人格。一个人也不能执“我”，执“我”便是持成见，逞意气，做学问不易精进，做事业也不易成功。佛家主张“无我相”，老子劝告孔子“去子之骄气与多欲”，都是有见于“执我”的错误。

“我”既不能无，又不能执，如何才可以调剂安排，恰到好处呢？这需要知识。我们必须彻底认清“我”，才会妥贴地处理“我”。

“知道你自己”，这句名言为一般哲学家公认为希腊人的最高智慧的结晶。世间事物最不容易知道的是你自己，因为要知道你自己，你必须能丢开“我”去看“我”，而事实上有了“我”就不易丢开“我”，许多人都时时为我见所蒙蔽而不自知，人不易自知，犹如有眼不能自见，有力不能自举。你本是一个凡人，你却容易把自己看成一个英雄；你的某一个念头，某一句话，某一种行为本是错误的，因为是你自己所想的、说的、做的，你的主观成见总使你自信它是对的。执迷不悟是人所常犯的过失。中国儒家要除去这个毛病，提倡“自省”的工夫。“自省”就是自己审问自己，丢开“我”去看“我”。一般人眼睛常是朝外看，自省就是把眼光转向里面看。一般能自省的人才能自知。自省所凭藉的是理智，是冷静的客观的科学的头脑。能冷静自省，品格上许多亏缺都可以免除。比如你发愤时，经过一番冷静的自省，你的怒气自然消释；你起了一个不正当的欲念时，经过一番冷静的自省，那个欲念也就冷淡下去；你和人因持异见争执，盛气相凌，你如果能冷静地把所有的论证衡量一下，你自然会发见谁是谁非，

如果你自己不对，你须自认错误，如果你自己对，你有理由可以说服人。

从这些例子看，“自省”含有“自制”的工夫在内。一个能自制的人才能自强。能自制便有极大的意志力，有极大的意志力才能认定目标，看清事物条理，征服一切环境的困难，百折不挠以底于成功。古今英雄豪杰有大过人的地方都在有坚强的意志力，而他们的坚强的意志力的表现往往在自制方面。哲学家如苏格拉底，宗教家如耶稣、释迦牟尼，政治家如诸葛亮、谢安、李泌，都是显著的实例。许多人动辄发火生气，或放僻邪侈，横无忌惮，或暴戾刚愎，恣意孤行，这种人看来象是强悍勇猛，实在最软弱，他们做情感的奴隶，或是卑劣欲望的奴隶，自己尚且不能控制，怎能控制旁人或控制环境呢？这种人大半缺乏冷静，遇事鲁莽灭裂，终必至于愆事。如果军国大政落在这种人的手里，则国家民族变成野心或私欲的孤注，在一喜一怒之间轻轻被断送。今日的德意志和日本不惜涂炭千百万生灵，置全民族命脉于险境，实由于少数掌政权者缺乏冷静的头脑，聊图逞一时的意气与狂妄的野心，如悬崖纵马，一放而不可收拾。这是最好的殷鉴。人类许多不必要的灾祸罪孽都是这种人惹出来的。如果我们从这些事例上想一想，就可以见出一个人或一个民族在失去冷静的理智的态度时所冒的危险。

一个理想的人须是有德有学有才。德与学需要冷静，如上所述，才也不是例外。才是处事的能力。一件事常有许多错综复杂的关系，头脑不冷静的人处之，便如置身五里雾中，觉得需要处理的是一团乱丝，处处是纠纷困难。他不是束手无策，就是考虑不周到，布置不缜密，一个困难未解决，又横生枝节，把事情弄得更糟，冷静的人便能运用科学的眼光，把目前复杂情形全盘一

看，看出其中关系条理与轻重要害，在种种可能的办法之中选择一个最合理的，于是一切纠纷困难便如庖丁解牛，迎刃而解。治个人私事如此，治军国大事也是如此，能冷静的人必能谋定后动，动无不成。

一个冷静的人常是立定脚跟，胸有成竹，所以临难遇险，能好整以暇，雍容部署，不至张惶失措。我们中国人对于这种风格向来当作一种美德来欣赏赞叹。孔子在陈过匡，视险若夷，汉高伤胸扞足，史传都传为美谈，后来《世说新语》所载的“雅量”事例尤多，现提举数条来说明本文所谈的冷静：

桓公伏甲设饌，广延朝士，因此欲诛谢安王坦之。王甚遽，问谢曰：“当作何计？”谢神色不变，谓文度曰：“晋阼存亡在此一行。”相与俱前，王之恐状转见于色，谢之宽容愈表于貌，望阶趋席，方作洛生咏讽，浩浩洪流。桓惮其旷远，乃趣解兵。王谢旧齐名，于此始判优劣。

谢太傅盘桓东山，时与孙兴公诸人汎海戏。风起浪涌，孙王诸人色并遽，便唱使还。太傅神情方王，吟啸不言。舟人以公貌闲意悦，犹去不止。既风转急浪猛，诸人皆喧动不坐。公徐云：“如此将无归。”众人即承响而回，于是审其量足以镇定朝野。

王子猷子敬曾俱坐一室，上忽发火。子猷遽走避，不遑取屐，子敬神色恬然，徐唤左右扶凭而出，不异平常。世以此定二王神宇。

这些都是冷静态度的最好实例。这种“雅量”所以难能可贵，因为它是整个人格的表现，需要深厚的修养。有这种雅量的人才能担当大事，因为他豁达、清醒、沉着，不易受困难摇动，在危急中仍可想出办法。

冷静并不如庄子所说的“形如槁木，心如死灰”，但是象他所说的游鱼从容自乐。禅家最好做冷静的工夫，他们的胜境却不在坐禅而在禅机。这“机”字最妙。宇宙间许多至理妙谛，寄寓于极平常微细的事物中，往往被粗心浮气的人们忽略过，陈同甫所以有“恨芳菲世界，游人未赏，都付与莺和燕”的嗟叹。冷静的人才能静观，才能发见“万物皆自得”。孔子引《诗经》“鸛飞戾天，鱼跃于渊”二句而加以评释说：“言其上下察也。”这“察”字下得极好，能“察”便能处处发见生机，吸收生机，觉得人生有无穷乐趣。世间人的毛病只是习焉不察，所以生活枯燥，日流于卑鄙污浊。“察”就是“静观”，美学家所说的“观照”，它的唯一条件是冷静超脱。哲学家和科学家所做的工夫在这“察”字上，诗人和艺术家所做的工夫也还在这“察”字上。尼采所说的日神阿波罗也是时常在“察”。人在冷静时静观默察，处处触机生悟，便是“地行仙”。有这种修养的人才有极丰富的生机和极厚实的力量！

谈 学 问

这是一个大题目，不易谈；因为许多人对它有很大的误解，却又不能不谈。最大的误解在把学问和读书看成一件事。子弟进学校不说是“求学”而说是“读书”，学子向来叫做“读书人”，粗通外国文者在应该用“学习”(learn)或“治学”(study)等字时常用“阅读”(read)来代替。这种传统观念的错误影响到我国整个教育的倾向。各级学校大半把教育缩为知识传授，而知识传授的途径就只有读书，教员只是“教书人”。这种错误的观念如果不改正，教育和学问恐怕就没有走上正轨的希望。如果我们稍加思索，它也应该不难改正。学是学习，问是追问。世间可学习可追问的事理甚多，知识技能须学问，品格修养也还须学问；读书人须学问，农工商兵也还须学问，各行有各行的“行径”。学问是任何人对于任何事理，由不知求知，由不能求能的一套工夫。它的范围无限，人生一切活动，宇宙一切现象和真理，莫不包含在内。学问的方法甚多。人从堕地出世，没有一天不在学问。有些学问是由仿效得来的，也有些学问是由尝试、思索、体验和涵养得来的。读书不过是学问的方法之一种，它当然很重要，却并非唯一的。朱子教门徒，一再申说“读书乃学者第二事。”有许多读书人实在并非在做学问，也有许多实在做学问的人并不

专靠读书，制造文字——书的要素——是一种绝大学问，而首先制造文字的人就根本无书可读。许多其它学问都可由此类推。子路的“何必读书然后为学”一句话本身并不错，孔子骂他，只是讨厌他说这话的动机在辩护让一个青年学子去做官，也并没有说它本身错。

一般人常埋怨现在青年对于学问没有浓厚的兴趣。就个人任教的经验说，我也有这样的观感。平心而论，这大半要归咎我们“教书人”。把学问看成“教书”“读书”一个错误的观念如果不全是我们养成的，至少我们未曾设法纠正。而且我们自己又没有好生学问，给青年学子树一个好榜样，可以激励他们的志气，提起他们的兴趣。此外，社会上一般人对于学问的性质和功用所存的误解也不无关系。近代西方学者常把纯理的学问和应用的学问分开，以为治应用的学问是有所为而为，治纯理的学问是无所为而为。他们怕学问全落到应用一条窄路上，尝设法替无所为而为的学问辩护，说它虽“无用”，却可满足人类的求知欲。这种用心很可佩服，而措词却不甚正确。学问起于生活的需要，世间绝没有一种学问无用，不过“用”的意义有广狭之别。学得一种学问，就可以有一种技能，拿它来应用于实际事业，如学得数学几何三角就可以去算帐、测量、建筑、制造机械，这是最正常的“用”字的狭义。学得一点知识技能，就混得一种资格，可以谋一个职业，解决饭碗问题，这是功利主义的“用”字的狭义。但是学问的功用并不仅如此，我们甚至可以说，学问的最大功用并不在此。心理学者研究智力，有普通智力与特殊智力的分别；古人和今人品题人物，都有通才与专才的分别。学问的功用也可以说有“通”有“专”。治数学即应用于计算数量，这是学问的专用；治数学而变成一个思想缜密、性格和谐、善于立身处世的人，

这是学问的通用。学问在实际上确有这种通用。就智慧说，学问是训练思想的工具。一个真正有学问的人必定知识丰富，思想锐敏，洞达事理，处任何环境，知道把握纲要，分析条理，解决困难。就性格说，学问是道德修养的途径。苏格拉底说得好，“知识即德行。”世间许多罪恶都起于愚昧，如果真正彻底明了一件事是好的，另一件事是坏的，一个人决不会睁着眼睛向坏的方面走。中国儒家讲学问，素来全重立身行己的工夫，一个学者应该是一个圣贤，不仅如现在所谓“知识分子”。

现在所谓“知识分子”的毛病在只看到学的狭义的“用”，尤其是功利主义的“用”。学问只是一种干禄的工具。我曾听到一位教授在编成一部讲义之后，心满意足地说：“一生吃着不尽了！”我又曾听到一位朋友劝导他的亲戚不让刚在中学毕业的儿子去就小事说：“你这种办法简直是吃稻种！”许多升学的青年实在只为着要让稻种发生成大量谷子，预备“吃着不尽”。所以大学里“出路”最广的学系如经济系机械系之类常是拥挤不堪，而哲学系、数学系、生物学系诸“冷门”，就简直无人问津。治学问根本不是为学问本身，而是为着它的出路销场，在治学问时既是“醉翁之意不在酒”，得到出路销场后当然更是“得鱼忘筌”了。在这种情形之下的我们如何能期望青年学生对于学问有浓厚的兴趣呢？

这种对于学问功用的窄狭而错误的观念必须及早纠正。生活对于有生之伦是唯一的要务，学问是为生活。这两点本是天经地义。不过现代中国人的错误在把“生活”只看成口腹之养。“谋生活”与“谋衣食”在流行语中是同一意义。这实在是错误得可怜可笑。人有肉体，有心灵。肉体有它的生活，心灵也应有它的生活。肉体需要营养，心灵也不能“辟谷”。肉体缺乏营养，必

酿成饥饿病死；心灵缺乏营养，自然也要干枯腐化。人为万物之灵，就在他有心灵或精神生活。所以测量人的成就并不在他能否谋温饱，而在他有无丰富的精神生活。一个人到了只顾衣食饱暖而对于真善美漫不感觉兴趣时，他就只能算是一种“行尸走肉”，一个民族到了只顾体肤需要而不珍视精神生活的价值时，它也就必定逐渐没落了。

学问是精神的食粮，它使我们的精神生活更加丰富。肚皮装得饱饱的，是一件乐事，心灵装得饱饱的，是一件更大的乐事。一个人在学问上如果有浓厚的兴趣，精深的造诣，他会发见万事万物各有一个妙理在内，他会发见自己的心涵蕴万象，澄明通达，时时有寄托，时时在生展，这种人的生活决不会干枯，他也决不会做出卑污下贱的事。《论语》记“颜子在陋巷，一簞食，一瓢饮，人不堪其忧，回也不改其乐”。孔子赞他“贤”，并不仅因为他能安贫，尤其因为他能乐道，换句话说，他有极丰富的精神生活。宋儒教人体会颜子所乐何在，也恰抓着紧要处，我们现在的人不但不能了解这种体会的重要，而且把它看成道学家的迂腐。这在民族文化上是一个极严重的病象，必须趁早设法医治。

中国语中“学”与“问”连在一起说，意义至为深妙，比西文中相当的译词如learning, study, science诸字都好得多。人生来有向上心，有求知欲，对于不知道的事物欢喜发疑问。对于一种事物发生疑问，就是对于它感觉兴趣。既有疑问，就想法解决它，几经摸索，终于得到一个答案，于是不知道的变为知道的，所谓“一旦豁然贯通”，这便是学有心得。学原来离不掉问，不会起疑问就不会有学。许多人对于一种学问不感觉兴趣，原因就在那种学问对于他们不成问题，没有什么逼得他们要求知道。但是学问的好处正在原来有问题的可以变成没有问题，原来没有问题

的也可以变成有问题。前者是未知变成已知，后者是发见貌似已知究竟仍为未知。比如说逻辑学，一个中学生学过一年半载，看过一部普通教科书，觉得命题、推理、归纳、演绎之类都讲得妥妥贴贴，了无疑义。可是他如果进一步在逻辑学上面下一点研究工夫，便会发见他从前认为透懂的几乎没有一件不成为问题，没有一件不曾经许多学者辩论过。他如果再更进一步去讨探，他会自己发见许多有趣的问题，并且觉悟到他自己一辈子也不一定能把这些问题都解决得妥妥贴贴。逻辑学是一科比较不幼稚的学问，犹且如此，其它学问更可由此类推了。一个人对于一种学问如果肯钻进里面去，必须使有问题的变为没有问题（这便是问），疑问无穷，发见无穷，兴趣也就无穷。学问之难在此，学问之乐也就在此。一个人对于一种学问说是不感兴趣，那只能证明他不用心，不努力下工夫，没有钻进里面去。世间决没有自身无兴趣的学问，人感觉不到兴趣，只由于人的愚昧或懒惰。

学与问相连，所以学问不只是记忆而必是思想，不只是因袭而必是创造。凡是思想都是由已知推未知，创造都是旧材料的新综合，所以思想究竟须从记忆出发，创造究竟须从因袭出发。由记忆生思想，由因袭生创造，犹如吸收食物加以消化之后变为生命的动力。食而不化固然是无用，不食而求化也还是求无中生有。向来论学问的话没有比孔子的“学而不思则罔，思而不学则殆”两句更为精深透辟。学原有“效”义，研究儿童心理学者都知道学习大半基于因袭或模仿。这里所谓“学”是偏重吸收前人已有的知识和经验。思是自己运用脑筋，一方面求所学得的能融会贯通，井然有序，一方面由疑难启发新知识与新经验。一般学子有两种通弊。一种是聪明人所尝犯着的，他们过于相信自己的思考力而忽略前人的成就。其实每种学问都有长久的历史，其中每一个问

题都曾经许多人思虑过，讨论过，提出过种种不同的解答，你必须明白这些经过，才可以利用前人的收获，免得绕弯子甚至于走错路。比如说生物学上的遗传问题，从前雷马克、达尔文、魏意斯曼、孟德尔诸大家已经做过许多实验，得到许多观察，用过许多思考。假如你对于他们的工作茫无所知或是一笔抹煞，只凭你自己的聪明才力来解决遗传问题，这岂不是狂妄？世间这种“思而不学”的人正甚多，他们不知道这种凭空构造的“殆”。另外一种通弊是资质较钝而肯用功的人所常犯的。他们一味读死书，古人所说的无论正确不正确，都不分皂白地接受过来，吟咏赞叹，自己毫不用思考求融会贯通，更没有一点冒险的精神，自己去求新发见，这是学而不思，孔子对于这种办法所下的评语是“罔”，意思就是说无用。

学问全是自家的事。环境好、图书设备充足、有良师益友指导启发，当然有很大的帮助。但是这些条件具备不一定能保障一个人在学问上有成就，世间也有些在学问上有成就的人并不具这些条件。最重要的因素是个人自己的努力。学问是一件艰苦的事，许多人不能忍耐它所必经的艰苦。努力之外，第二个重要的因素是认清方向与门径。入手如果走错了路，愈努力则入迷愈深，离题愈远。比如学写字、诗文或图画，一走上庸俗恶劣的路，后来如果想把它丢开，比收覆水还更困难，习惯的力量比什么都较沉重，世上有许多人象在努力做学问，只是陷入“野狐禅”，高自期许而实荒谬绝伦，这个毛病只有良师益友可以挽救。学校教育，在我想，只有两个重要的功用：第一是启发兴趣，其次就是指点门径。现在一般学校不在这两方面努力，只尽量灌输死板的知识。这种教育对于学问不仅无裨益而且是障碍！

谈 读 书

十几年前我曾经写过一篇短文谈读书，这问题实在是谈不尽，而且这些年来我的见解也有些变迁，现在再就这问题谈一回，趁便把上次谈学问有未尽的话略加补充。

学问不只是读书，而读书究竟是学问的一个重要途径。因为学问不仅是个人的事而是全人类的事，每科学问到了现在的阶段，是全人类分途努力日积月累所得到的成就，而这成就还没有淹没，就全靠有书籍记载流传下来。书籍是过去人类的精神遗产的宝库，也可以说是人类文化学术前进轨迹上的记程碑。我们就现阶段的文化学术求前进，必定根据过去人类已得的成就做出发点。如果抹煞过去人类已得的成就，我们说不定要把出发点移回到几百年前甚至几千年前，纵然能前进，也还是开倒车落伍。读书是要清算过去人类成就的总帐，把几千年的人类思想经验在短促的几十年内重温一遍，把过去无数亿万人辛苦获来的知识教训集中到读者一个人身上去受用。有了这种准备，一个人总能在学问途程上作万里长征，去发见新的世界。

历史愈前进，人类的精神遗产愈丰富，书籍愈浩繁，而读书也就愈不易。书籍固然可贵，却也是一种累赘，可以变成研究学问的障碍。它至少有两大流弊。第一，书多易使读者不专精。我

国古代学者因书籍难得，皓首穷年才能治一经，书虽读得少，读一部却就是一部，口诵心惟，咀嚼得烂熟，透入身心，变成一种精神的原动力，一生受用不尽。现在书籍易得，一个青年学者就可夸口曾过目万卷，“过目”的虽多，“留心”的却少，譬如饮食，不消化的东西积得愈多，愈易酿成肠胃病，许多浮浅虚骄的习气都由耳食肤受所养成。其次，书多易使读者迷方向。任何一种学问的书籍现在都可装满一图书馆，其中真正绝对不可不读的基本著作往往不过数十部甚至于数部。许多初学者贪多而不务得，在无足轻重的书籍上浪费时间与精力，就不免把基本要籍耽搁了；比如学哲学者尽管看过无数种的哲学史和哲学概论，却没有看过一种柏拉图的《对话集》，学经济学者尽管读过无数种的教科书，却没有看过亚当斯密的《原富》。做学问如作战，须攻坚挫锐，占住要塞。目标太多了，掩埋了坚锐所在，只东打一拳，西踏一脚，就成了“消耗战”。

读书并不在多，最重要的是选得精，读得彻底。与其读十部无关轻重的书，不如以读十部书的时间和精力去读一部真正值得读的书；与其十部书都只能泛览一遍，不如取一部书精读十遍。“好书不厌百回读，熟读深思子自知”，这两句诗值得每个读书人悬为座右铭。读书原为自己受用，多读不能算是荣誉，少读也不能算是羞耻。少读如果彻底，必能养成深思熟虑的习惯，涵泳优游，以至于变化气质；多读而不求甚解，则如驰骋十里洋场，虽珍奇满目，徒惹得心花意乱，空手而归。世间许多人读书只为装点门面，如暴发户炫耀家私，以多为贵。这在治学方面是自欺欺人，在做人方面是趣味低劣。

读的书当分种类，一种是为获得现世界公民所必需的常识，一种是为做专门学问。为获常识起见，目前一般中学和大学初年

级的课程，如果认真学习，也就很够用。所谓认真学习，熟读讲义课本并不济事，每科必须精选要籍三五种来仔细玩索一番。常识课程总共不过十数种，每种选读要籍三五种，总计应读的书也不过五十部左右。这不能算是过奢的要求。一般读书人所读过的书大半不止此数，他们不能得实益，是因为他们没有选择，而阅读时又只潦草滑过。

常识不但是现世界公民所必需，就是专门学者也不能缺少它。近代科学分野严密，治一科学问者多固步自封，以专门为藉口，对其他相关学问毫不过问。这对于分工研究或许是必要，而对于淹通深造却是牺牲。宇宙本为有机体，其中事理彼此息息相关，牵其一即动其余，所以研究事理的种种学问在表面上虽可分别，在实际上却不能割开。世间绝没有一科孤立绝缘的学问。比如政治学须牵涉到历史、经济、法律、哲学、心理学以至于外交、军事等等，如果一个人对于这些相关学问未曾问津，入手就要专门习政治学，愈前进必愈感困难，如老鼠钻牛角，愈钻愈窄，寻不着出路。其他学问也大抵如此，不能通就不能专，不能博就不能约。先博学而后守约，这是治任何学问所必守的程序。我们只看学术史，凡是在某一科学问上有大成就的人，都必定于许多它科学问有深广的基础。目前我国一般青年学子动辄喜言专门，以至于许多专门学者对于极基本的学科毫无常识，这种风气也许是在国外大学做博士论文的先们所酿成的。它影响到我们的大学课程，许多学系所设的科目“专”到不近情理，在外国大学研究院里也不一定有。这好象逼吃奶的小孩去嚼肉骨，岂不是误人子弟？

有些人读书，全凭自己的兴趣。今天遇到一部有趣的书就把预拟做的事丢开，用全副精力去读它；明天遇到另一部有趣的书，仍是如此办，虽然这两书在性质上毫不相关。一年之中可以时而

习天文，时而研究蜜蜂，时而读莎士比亚。在旁人认为重要而自己不感兴味的书都一概置之不理。这种读法有如打游击，亦如蜜蜂采蜜。它的好处在使读书成为乐事，对于一时兴到的著作可以深入，久而久之，可以养成一种不平凡的思路与胸襟。它的坏处在使读者泛滥而无所归宿，缺乏专门研究所必需的“经院式”的系统训练，产生畸形的发展，对于某一方面知识过于重视，对于另一方面知识可以很蒙昧。我的朋友中有专门读冷僻书籍，对于正经正史从未过问的，他在文学上虽有造就，但不能算是专门学者。如果一个人有时间与精力允许他过享乐主义的生活，不把读书当做工作而只当做消遣，这种蜜蜂采蜜式的读书法原亦未尝不可采用。但是一个人如果抱有成就一种学问的志愿，他就不能不有预定计划与系统。对于他，读书不仅是追求兴趣，尤其是一种训练，一种准备。有些有趣的书他须得牺牲，也有些初看很干燥的书他必须咬定牙关去硬啃，啃久了他自然还可以啃出滋味来。

读书必须有一个中心去维持兴趣，或是科目，或是问题。以科目为中心时，就要精选那一科要籍，一部一部的从头读到尾，以求对于该科得到一个概括的了解，作进一步作高深研究的准备。读文学作品以作家为中心，读史学作品以时代为中心，也属于这一类。以问题为中心时，心中先须有一个待研究的问题，然后采关于这问题的书籍去读，用意搜集材料和诸家对于这问题的意见，以供自己权衡去取，推求结论。重要的书仍须全看，其余的这里看一章，那里看一节，得到所要搜集的材料就可以丢手。这是一般做研究工作者所常用的方法，对于初学不相宜。不过初学者以科目为中心时，仍可约略采取以问题为中心的微意。一书作几遍看，每一遍只着重某一方面。苏东坡与王郎书曾谈到这个方法：

“少年为学者，每一书皆作数次读之。当如入海百货皆有，人之精力不能并收尽取，但得其所欲求者耳。故愿学者每一次作一意求之，如欲求古今兴亡治乱圣贤作用，且只作此意求之，勿生余念；又别作一次求事迹文物之类，亦如之。他皆仿此。若学成，八面受敌，与慕涉猎者不可同日而语。”

朱子尝劝他的门人采用这个方法。它是精读的一个要诀，可以养成仔细分析的习惯。举看小说为例，第一次但求故事结构，第二次但注意人物描写，第三次但求人物与故事的穿插，以至于对话、辞藻、社会背景、人生态度等等都可如此逐次研求。

读书要有中心，有中心才易有系统组织。比如看史书，假定注意的中心是教育与政治的关系，则全书中所有关于这问题的史实都被这中心联系起来，自成一个系统。以后读其它书籍如经子专集之类，自然也常遇着关于政教关系的事实与理论，它们也自然归到从前看史书时所形成的那个系统了。一个人心里可以同时有许多系统中心，如一部字典有许多“部首”，每得一条新知识，就会依物以类聚的原则，汇归到它的性质相近的系统里去，就如拈新字贴进字典里去，是人旁的字都归到人部，是水旁的字都归到水部。大凡零星片断的知识，不但易忘，而且无用。每次所得的新知识必须与旧有的知识联络贯串，这就是说，必须围绕一个中心归聚到一个系统里去，才会生根，才会开花结果。

记忆力有它的限度，要把读过的书所形成的知识系统，原本枝叶都放在脑里储藏起，在事实上往往不可能。如果不能储藏，过目即忘，则读亦等于不读。我们必须于脑以外另辟储藏室，把脑所储藏不尽的都移到那里去。这种储藏室在从前是笔记，在现代是卡片。记笔记和做卡片有如植物学家采集标本，须分门别类订成目录，采得一件就归入某一门某一类，时间过久了，采集的

东西虽极多，却各有班位，条理井然。这是一个极合乎科学的办法，它不但可以节省脑力，储有用的材料，供将来的需要，还可以增强思想的条理化与系统化。预备做研究工作的人对于记笔记做卡片的训练，宜于早下工夫。

谈英雄崇拜

关于英雄崇拜有两种相反的看法，依一种看法，英雄造时势，人类文化各方面的发端与进展都靠着少数伟大人物去倡导推动，多数人只在随从附和。一个民族有无伟大成就，要看他有无伟大人物，也要看他中间多数民众对于伟大人物能否倾倒敬慕，闻风兴起。卡莱尔在他的名著《英雄崇拜》里大致持这种看法。“世界历史，”他说，“人类在这世界上所成就的事业的历史，骨子里就是在当中工作的几个伟大人物的历史。”“英雄崇拜就是对于伟大人物的极高度的爱慕。在人类胸中没有一种情操比这对于高于自己者的爱慕更为高贵。”尼采的超人主义其实也是一种英雄崇拜主义涂上了一层哲学的色彩。但依另一种看法，时势造英雄，历史的原动力是多数民众，民众的努力造成每时代政教文化各方面的“大势所趋”，而所谓英雄不过顺承这“大势所趋”而加以尖锐化，并没有什么神奇。这是托尔斯泰在《战争与和平》里所提出的主张。他说：“英雄只是贴在历史上的标签，他们的姓名只是历史事件的款识。”有些人根据这个主张而推论到英雄不必受崇拜。从史实看，自从古雅典城时代的群众领袖(demagogue)一直到现代极权国家的独裁者，有不少的事例可证明盲目的英雄崇拜往往酿成极大的灾祸。有些人根据这些事例而推论到英雄崇拜

的危险。此外也还有些人以为崇拜英雄势必流于发展奴性，阻碍独立自由的企图，造成政治上的独裁与学术思想上的正统专制，与德谟克拉西精神根本不相容。

就大体说，反对英雄崇拜的理论在现代颇占优胜，因为它很合一批不很英雄的人们的口胃。不过在事实上，英雄崇拜到现在还很普遍而且深固，无论带那一种色彩的人心中都免不了有几分。托尔斯泰不很看重英雄，而他自己却被许多人当作英雄去崇拜。这是一个很有趣而也很有意思的人生讽刺。社会靠着传统和反抗两种相反的势力演进。无论你站在那一方壁垒，双方都各有它的理想的斗士，它的英雄；维拥传统者如此，反抗者也是如此。从有人类社会到现在，每时代每社会都有它的英雄，而英雄也都被人崇拜，这是铁一般的事实，没有人能否认的。我们在这里用不着替一个与历史俱久的事实辩护，我们只须研究它的涵义和在人生社会上的可能的功用。

什么叫做“英雄”。牛津字典所给hero的字义大要有四：第一是“具有超人的本领，为神灵所默佑者”；其次是“声名煊赫的战士，曾为国争战者”；第三是“其成就及高贵性格为人所景仰者”；最后是“诗和戏剧中的主角”。这四个意义显然是互相关联的。凡是英雄必定是非常人，得天独厚，能人之所难能，在艰危时代能为国家杀敌御侮，在承平时代他的事业和品学也能为民族的楷模，在任何重大事件中，他必是倡导推动者，如戏剧中的主角。他的名称有时不很一致，“圣贤”，“豪杰”，“至人”，所指的都大致相同。

一谈到英雄，大概没有不明了他是什么一种人；可是追问到究竟那一个人才算是英雄，意见却很难一致。小孩子们看惯侠义小说，心目中的英雄是在峨嵋山修炼得道的拳师剑侠，江湖帮客

所知道的英雄是《水浒传》里所形容的梁山泊一群好汉和他们帮里的“舵把子”。读书人言必讲周孔，弄武艺的人拜关羽岳飞。古代和近代，中国和西方，所持的英雄标准也不完全一致。仔细研究起来，每种社会，每种阶级，甚至于每个人都各有各的英雄。所以这个意义似很明显的名称所指的究为何种人实在很难确定。

这也并不足为奇。英雄本是一种理想人物。一群人或一个人所崇拜的英雄其实就是他们的或他的人生理想的结晶。人生理想如忠孝节义智仁勇之类都是抽象概念，颇难捉摸，而人类心理习性常倾向于依附可捉摸的具体事例。英雄就是抽象的人生理想所实现的具体事例，他是一幅天然图画，大家都可以指着他向自己说：“象那样的人才是我们所应羡慕而仿效的！”说到英勇，一般人印象也许很模糊，但是一般人都知道崇拜秦皇汉武，或是亚历山大和拿破仑。人人尽管知道忠义为美德，但是要一般人为忠义所感动，千言万语也抵不上一篇岳飞或文天祥的叙传。每个人，每个社会，都有他的特殊的人生理想，很显然的，也就有他的特殊英雄。哲学家的英雄是孔子和苏格拉底，宗教家的英雄是释迦和耶稣，侵略者的英雄是拿破仑，而资本家的英雄则为煤油大王和钢铁大王。行行出状元，就是行行有英雄。

人们所崇拜的英雄尽管不同，而崇拜的心理则无二致。这心理分析起来也很复杂。每个英雄必有确足令人钦佩之点，经得起理智衡量，不仅能引起盲目的崇拜。但是“崇拜”是宗教上的术语，既云崇拜，就不免带几分宗教的迷信，就不免有几分盲目。英雄尽管有不足崇拜处，可是我们既然崇拜他，就只看得见他的长处，看不见他的短处。“爱而知其恶”就不是崇拜，崇拜是无限制的敬慕，有时甚至失去理性。西谚说：“没有人是他的仆从的英雄。”因为亲信的仆从对主人看得太清楚。古代帝王要“深

居简出”，实有一套秘诀在里面。在崇拜的心理中，情感的成分远过于理智的成分。英雄崇拜的缺点在此，因为它免不掉几分盲目的迷信；但是优点也正在此，因为它是敬贤向上心的表现。敬贤向上是人类心灵中最可宝贵的一点光焰，个人能上进，社会能改良，文化能进展，都全靠有它在烛照。英雄常在我们心中煽燃这一点光焰，常提醒我们人性尊严的意识，将我们提升到高贵境界。崇拜英雄就是崇拜他所特有的道德价值。世间只有几种人不能崇拜英雄：一是愚昧者，根本不能辨别好坏；一是骄矜妬忌者，自私的野心蒙蔽了一切，不愿看旁人比自己高一层；一是所谓“犬儒”（cynics），轻世玩物，视一切无足道；最后就是丧尽天良者，毫无人性，自然也就没有人性中最高贵的虔敬心。这几种人以外，任何人都多少可以崇拜英雄，一个人能崇拜英雄，他多少还有上进的希望，因为他还有道德方面的价值意识。

崇拜英雄的情操是道德的，同时也是超道德的。所谓“超道德的”，就是美感的。太史公在《孔子世家》赞里说：“高山仰止，景行行止，虽不能至，然心焉向往之。”这几句话写英雄崇拜的情绪最为精当。对着伟大人物，有如对着高山大海，使人起美学家所说的“崇高雄伟之感”（sense of the sublime）。依美学家的分析，起崇高雄伟感觉时，我们突然间发现对象无限伟大，无形中自觉此身渺小，不免肃然起敬，凛然生畏，惊奇赞叹，有如发呆；但惊心动魄之余，就继以心领神会，物我同一而生命起交流，我们于不知不觉中吸收融会那一种伟大的气魄，而自己也振作奋发起来，仿佛在模仿它，努力提升到同样伟大的境界。对高山大海如此，对暴风雨如此，对伟大英雄也如此。崇拜英雄是好善也是审美。在人生胜境，善与美常合而为一，此其一例。

这种所描写的自然只是极境，在实际上英雄崇拜有深有浅，

不一定都达到这种极境。但无论深浅，它的影响都大体是好的。社会的形成与维系都不外藉宗教政治教育学术几种“文化”的势力。宗教起于英雄崇拜，卡莱尔已经详论过。世界上最宗教的民族要算希伯来人，读《旧约》的人们大概都明了希伯来也是一个最崇拜英雄的民族，政治的灵魂在秩序组织，而秩序组织的建立与维持必赖有领袖。一个政治团体里有领袖能号召，能得人心悦诚服，政治没有不修明的。极权国家固然需要独裁者，民主国家仍然需要独裁者，无论你给他什么一个名义。至于教育学术也都需要有人开风气之先。假想没有孔墨庄老几个哲人，中国学术思想还留在怎样一个地位！没有柏拉图、亚理斯多德、笛卡儿、康德几个哲人，西方学术思想还留在怎样一个地位！如此等类问题是颇耐人寻思的。俗话有一句说得有趣：“山中无老虎，猴子称霸王。”阮步兵登广武曾发“时无英雄，遂令竖子成名”之叹。一个国家民族到了“猴子称霸王”或是“竖子成名”的时候，他的文化水准也就可想而知了。

学习就是模仿，人是最善于学习的动物，因为他是最善于模仿的动物。模仿必有模型，模型的美丑注定模仿品的好丑，所谓“种瓜得瓜，种豆得豆”。英雄（或是叫他“圣贤”，“豪杰”）是学做人的好模型。所以从教育观点看，我们主张维持一般人所认为过时的英雄崇拜。尤其在青年时代，意象的力量大于概念，与其向他们说仁义道德，不如指点几个有血有肉的具有仁义道德的人给他们看。教育重人格感化，必须是一个具体的人格才真正有感化力。

我们民族中从古至今，做人的好模型委实不少，可惜长篇传记不发达，许多伟大人物都埋在断简残篇里面，不能以全副面目活现于青年读者眼前。这个缺陷希望将来有史家去弥补。

谈 交 友

人生的快乐有一大半要建筑在人与人的关系上面。只要人与人的关系调处得好，生活没有不快乐的。许多人感觉生活苦恼，原因大半在没有把人与人的关系调处适宜。这人与人的关系在我国向称为“人伦”。在人伦中先儒指出五个最重要的，就是君臣、父子、夫妇、兄弟、朋友。这五伦之中，父子、夫妇、兄弟起于家庭，君臣和朋友起于国家社会。先儒谈伦理修养，大半在五伦上做工夫，以为五伦上面如果无亏缺，个人修养固然到了极境，家庭和国家社会也就自然稳固了。五伦之中，朋友一伦的地位很特别，它不象其它四伦都有法律的基础，它起于自由的结合，没有法律的力量维系它或是限定它，它的唯一的基础是友爱与信义。但是它的重要性并不因此减少。如果我们把人与人中间的好感称为友谊，则无论是君臣、父子、夫妇或是兄弟之中，都绝对不能没有友谊。就字源说，在中西文里“友”字都含有“爱”的意义。无爱不成友，无爱也不成君臣、父子、夫妇或兄弟。换句话说，无论那一伦，都非有朋友的要素不可，朋友是一切人伦的基础。懂得处友，就懂得处人；懂得处人，就懂得做人。一个人在处友方面如果有亏缺，他的生活不但不能是快乐的，而且也决不能是善的。

谁都知道，有真正的好朋友是人生一件乐事。人是社会的动

物，生来就有同情心，生来也就需要同情心。读一篇好诗文，看一片好风景，没有一个人在身旁可以告诉他说：“这真好呀！”心里就觉得美中有不足。遇到一件大喜事，没有人和你同喜，你的欢喜就要减少七八分；遇到一件大灾难，没有人和你同悲，你的悲痛就增加七八分。孤零零的一个人不能唱歌，不能说笑话，不能打球，不能跳舞，不能闹架拌嘴，总之，什么开心的事也不能做。世界最酷毒的刑罚要算幽禁和充军，逼得你和你所常接近的人们分开，让你尝无亲无友那种孤寂的风味。人必须接近人，你如果不信，请你闭关独居十天半个月，再走到十字街头在人群中挤一挤，你心里会感到说不出的快慰，仿佛过了一次大瘾，虽然街上那些行人在平时没有一个让你瞧得上眼。人是一种怪物，自己是一个人，却要显得瞧不起人，要孤高自赏，要闭门谢客，要把心里所想的看成神妙不可言说，“不可与俗人道”，其实潜意识里面惟恐人不注意自己，不知道自己，不赞赏自己。世间最欢喜守秘密的人往往也是最不能守秘密的人。他们对你说：“我告诉你，你却不要告诉人。”他不能不告诉你，却忘记你也不能不告诉人。这所谓“不能”实在出于天性中一种极大的压迫力。人需要朋友，如同人需要泄露秘密，都由于天性中一种压迫力在驱遣。它是一种精神上的饥渴，不满足就可以威胁到生命的健全。

谁也都知道，朋友对于性格形成的影响非常重大。一个人的好坏，朋友熏染的力量要居大半。既看重一个人把他当作真心朋友，他就变成一种受崇拜的英雄，他的一言一笑，一举一动都在有意无意之间变成自己的模范，他的性格就逐渐有几分变成自己的性格。同时，他也变成自己的裁判者，自己的一言一笑，一举一动，都要顾到他的赞许或非难。一个人可以蔑视一切人的毁誉，却不能不求见谅于知己。每个人身旁有一个“圈子”，这圈

子就是他所尝亲近的人围成的，他跳来跳去，尝跳不出这圈子。在某一种圈子就成为某一种人。圣贤有道，盗亦有道。隔着圈子相视，尧可非桀，桀亦可非尧。究竟谁是谁非，责任往往不在个人而在他所在的圈子。古人说：“与善人交，如入芝兰之室，久而不闻其香；与恶人交，如入鲍鱼之市，久而不闻其臭。”久闻之后，香可以变成寻常，臭也可以变成寻常，而习安之，就不觉其为香为臭。一个人应该谨慎择友，择他所在的圈子，道理就在此。人是善于模仿的，模仿品的好坏，全看模型的好坏，有如素丝，染于青则青，染于黄则黄。“告诉我谁是你的朋友，我就知道你是怎样的一种人。”这句西谚确实是经验之谈。《学记》论教育，一则曰：“七年视论学取友，”再则曰：“相观而善之谓摩。”从孔孟以来，中国士林向奉尊师敬友为立身治学的要道。这都是深有见于朋友的影响重大。师弟向不列于五伦，实包括于朋友一伦里面，师与友是不能分开的。

许叔重《说文解字》谓“同志为友”。就大体说，交友的原则是“同声相应，同气相求”。但是绝对相同在理论与事实都是不可能。“人心不同，各如其面。”这不同亦正有它的作用。朋友的乐趣在相同中容易见出；朋友的益处却往往在相异处才能得到。古人尝拿“如切如磋，如琢如磨”来譬喻朋友的交互影响。这譬喻实在是很恰当。玉石有瑕疵棱角，用一种器具来切磋琢磨它，它才能圆融光润，才能“成器”。人的性格也难免有瑕疵棱角，如私心、成见、骄矜、暴躁、愚昧、顽恶之类，要多受切磋琢磨，才能洗刷净尽，达到玉润珠圆的境界。朋友便是切磋琢磨的利器，与自己愈不同，磨擦愈多，切磋琢磨的影响也就愈大。这影响在学问思想方面最容易见出。一个人多和异己的朋友讨论，会逐渐发现自己的学说不圆满处，对方的学说有可取处，逼得不

得不作进一层的思考，这样地对于学问才能逐渐鞭辟入里。在朋友互相切磋中，一方面被“磨”，一方面也在受滋养。一个人被“磨”的方面愈多，吸收外来的滋养也就愈丰富。孔子论益友，所以特重直谅多闻。一个不能有诤友的人永远是愚而好自用，在道德学问上都不会有很大的成就。

好朋友在我国语文里向来叫做“知心”或“知己”。“知交”也是一个习用的名词。这个语言的习惯颇含有深长的意味。从心理观点看，求见知于人是一种社会本能，有这本能，人与人才可免除隔阂，打成一片，社会才能成立。它是社会生命所藉以维持的，犹如食色本能是个人与种族生命所藉以维持的，所以它与食色本能同样强烈。古人尝以一死报知己，钟子期死后，伯牙不复鼓琴。这种行为在一般人看近似于过激，其实是由于极强烈的社会本能在驱遣。其次，从伦理哲学观点看，知人是处人的基础，而知人却极不易，因为深刻的了解必基于深刻的同情。深刻的同情只在真挚的朋友中才常发见，对于一个人有深交，你才能真正知道他。了解与同情是互为因果的，你对于一个人愈同情，就愈能了解他；你愈了解他，也就愈同情他。法国人有一句成语说：“了解一切，就是宽容一切。”(tout comprendre, c'est tout pardonner)。这句话说来象很容易，却是人生的最高智慧，需要极伟大的胸襟才能做到。古今有这种胸襟的只有几个大宗教家，象释迦牟尼和耶稣，有这种胸襟才能谈到大慈大悲；没有它，任何宗教都没有灵魂。修养这种胸襟的捷径是多与人做真正的好朋友，多与人推心置腹，从对于一部分人得到深刻的了解，做到对于一般人类起深厚的同情。从这方面看，交友的范围宜稍广泛，各种人都有最好，不必限于自己同行同趣味的。蒙田在他的论文里提出一个很奇怪主张，以为一个人只能有一个真正的朋友，我对这主张很

怀疑。

交友是一件寻常事，人人都有朋友，交友却也不是一件易事，很少人有真正的朋友。势利之交固容易破裂，就是道义之交也有时不免闹意气之争。王安石与司马光、苏轼、程颢诸人在政治和学术上的侵轧便是好例。他们个个都是好人，彼此互有相当的友谊，而结果闹成和世俗人一般的翻云覆雨。交道之难，从此可见。从前人谈交道的话说得很多。例如“朋友有信”，“久而敬之”，“君子之交淡如水”，视朋友须如自己，要急难相助，须知护友之短，象孔子不假盖于慳吝朋友；要劝善规过，但“不可则止，无自辱焉”。这些话都是说起来颇容易，做起来颇难。许多人都懂得这些道理，但是很少人真正会和人做朋友。

孔子尝劝人“无友不如己者”，这话使我很徨徨不安。你不如我，我不和你做朋友，要我和你做朋友，就要你胜似我，这样我才能得益。但是这算盘我会打你也就会打，如果你也这么说，你我之间不就没有做朋友的可能么？柏拉图写过一篇谈友谊的对话，另有一番奇妙议论。依他看，善人无须有朋友，恶人不能有朋友，善恶混杂的人才或许需要善人为友来消除他的恶，恶去了，友的需要也就随之消灭。这话显然与孔子的话有些牴牾。谁是谁非，我至今不能断定，但是我因此想到朋友之中，人我的比较是一个重要问题，而这问题又和善恶问题密切相关。我从前研究美学上的欣赏与创造问题，得到一个和常识不相通的结论，就是：欣赏与创造根本难分，每人所欣赏的世界就是每人所创造的世界，就是他自己的情趣和性格的返照；你在世界中能“取”多少，就看你在你的性灵中能提出多少“与”它，物与我之中有一种生命的交流，深人所见于物者深，浅人所见于物者浅。现在我思索这比较实际的交友问题，觉得它与欣赏艺术自然的道理颇可

暗合默契。你自己是什样的人，就会得到什样的朋友。人类心灵尝交感回流。你拿一分真心待人，人也就拿一分真心待你，你所“取”如何，就看你所“与”如何。“爱人者人恒爱之，敬人者人恒敬之。”人不爱你敬你，就显得你自己有损缺。你不必责人，先须返求诸己。不但在情感方面如此，在性格方面也都是如此。友必同心，所谓“心”是指性灵同在一个水准上。如果你我在性灵上有高低，我高就须感化你，把你提高到同样水准；你高也是如此，否则友谊就难成立。朋友往往是测量自己的一种最精确的尺度。你自己如果不是一个好朋友，就决不能希望得到一个好朋友。要是好朋友，自己须先是一个好人。我很相信柏拉图的“恶人不能有朋友”的那一句话。恶人可以做好朋友时，他在他方面尽管是坏，在能为好朋友一点上就可证明他还有人性，还不是一个绝对的恶人。说来说去，“同声相应，同气相求”那句老话还是对的，何以交友的道理在此，如何交友的方法也在此。交友和一般行为一样，我们应该常牢记在心的是“责己宜严，责人宜宽”。

谈 性 爱 问 题

这问题的重要性是无可否认的。圣人说得好：“饮食男女，人之大欲存焉。”许多人的活动和企图，仔细分析起来，多少都与这两种基本的生活要求有直接或间接的关系。整个的人类文化动态也大半围着这两个轴心旋转。单提男女关系来说，没有它，世间就要少去许多纠纷，文艺就要少去一个重要的母题，社会必是另样，历史也必是另样。但是许多人对这样重要的问题偏爱扮面孔，不肯拿它来郑重地谈，郑重地想。已往少数哲学家如卢梭、康德、斯宾诺莎诸人对这问题所发表的议论，依叔本华看，都很肤浅。至于一般人的观念更不免为迷信、偏见和伪善所混乱。许多负教养之责的父母和师长对这问题简直有些畏惧，讳莫如深，仿佛以为男女关系生来是与淫秽相连的，青年人千万沾染不得，最好把他们蒙蔽住。其实你愈不使他们沾染而他们偏愈爱沾染；对这重要问题你想他们安于愚昧，他们就须得偿付愚昧的代价。

从生物学的观点看，这问题本很简单。有生之伦执着最牢固的是生命，最强烈的本能是叔本华所说的生命意志。首先是个体生命。我们挣扎、营求、竭力劳心，都无非是要个体生命在物质方面得到维持、发展、安全、舒适；在精神方面得到真善美诸价

值所给的快慰。一切活动的最终目的都在“谋生”。但是个体生命是不能永久执着的，生的尽头都是死。长生不但是一个不能实现的理想，而且也不是一个好理想。你试想：从开天辟地到世界末日，假如老是一代人在活着，世界不就成为一池死水？一代过去了，就有另一代继着来，生生不息，不主故常，所以变化无端，生发无穷。这是造化的巧妙安排。懂得这巧妙，我们就明白种族不朽何以胜似个体长生，种族生命何以重于个体生命，种族生命意志何以强于个体生命意志。男女相悦，说来说去，只是种族生命意志的表现。种族生命意志就是一般人所谓“性欲”。“爱”是一个较好听的名词，凡是男女间的爱都不免带有性欲成分。你尽管相信你的爱是“纯洁的”、“心灵的”、“精神的”，骨子里都是无数亿万年遗传下来的那一点性的冲动在作祟，你要与你所爱的人配合，你要传种。你不敢承认这点，因为你的老祖宗除了遗传给你这一点性的冲动以外，还遗传给你一些相反的力量——关于性爱的“特怖”（taboo），你的脑筋里装满着性爱性交是淫秽的、可羞的、不道德的之类观念。其实，你须得知道：假如这一点性的冲动被阉割了，人道就会灭绝。人除着爱上帝以外，没有另一种心灵活动，比男人爱女人或女人爱男人那一点热忱，更值得叫做“神圣”，因为那是对于“不朽”的希求，是要把人人所宝贵的生命继续不断的绵延下去。

传种的要求驱遣着两性相爱，这是人与禽兽所公同的。但是有两个因素使性爱问题在人类社会由简单变为很复杂。

第一个因素是社会的。社会所赖以维持的是伦理宗教法律和风俗习惯所酿成的礼法，“男女居室，人之大伦”，没有礼法更不足以维持。关于男女关系的礼法大约起于下列两种。第一是防止争端。性欲是最强烈的本能，而性欲的对象虽有选择，却无限

制。一个人可以有許多对象，而许多人也可以同有一个对象。男爱女或不爱，女爱男或不爱。假如一个人让自己的性欲作主，不受任何制裁，“争风”和“逼奸”之类事态就会把社会的秩序弄得天翻地覆。因此每个社会对于男女交接和婚姻都有一套成文和不成文的法典。例如一夫一妻，凭媒嫁娶，尊重贞操，惩处奸淫之类。其次是划清责任。恋爱的正常归宿是婚姻，婚姻的正常归宿是生儿养女，成立家庭。有了家庭就有家庭的责任。生活要维持，子女要教养。性的冲动是飘忽游离的，常要求新花样与新口胃，而家庭责任却需要夫妻固定拘守，“一与之齐，终身不改。”假如一个人随意杂交，随意生儿养女，欲望满足了，就丢开配偶儿女而别开生面，他所丢下来的责任给谁负担呢？在以家庭为中心的社会，这种不负责任的行为是不能不受裁制的。世界也有人梦想废除家庭的乌托邦，在那里面男女关系有绝对的自由，但是这恐怕永远是梦想，男女配合的最终目的原来就在生养子女，不在快一时之意；家庭是种族蔓延所必需的暖室，为了快一时之意而忘了那快意行为的最终目的，破坏达到那目的的最适宜的路径那是违反自然的铁律。

因为上述两种社会的力量，人类两性配合不能全凭性欲指使，取杂交方式。他一方面须满足自然需要，一方面也要满足社会需要。自然需要倾向于自由发泄，社会需要却倾向于防闲节制。这种防闲节制对于个体有时不免是痛苦，但就全局着想，有健康的社会生命才能保障个体生命与种族生命。性欲要求原来在绵延种族生命，到了它危害到种族生命所藉以保障的社会生命时，它就失去了本来作用，于理是应受制止的。这个道理本很浅显，许多人却没有认清，感到社会的防闲节制不方便，便骂“礼教吃人”。极端的个人主义常是极端的自私主义，这是一端。同

时，我们自然也须承认社会的防闲节制的方式也有失去它的本来作用的时候。社会常在变迁，甲型社会的礼法不一定适用于乙型社会，一个社会已经由甲型变到乙型时，甲型的礼法往往本着习惯的惰性留存在乙型社会里，有如盲肠，不但无用，甚至发炎生病。原始社会所遗留下来的关于性的“特饰”，如“男女授受不亲”，“女子出门必拥蔽其面”，“望门守节”，孕妇产妇不洁净带灾星之类，在现代已如盲肠，都很显然。

第二个使人类两性问题变复杂的因素是心理的。从个体方面看，异性的寻求、结合、生育都是消耗与牺牲，自私是人类天性，纯粹是消耗牺牲的事是很少有人肯干的。于此造化又有一个很巧妙的安排，使这消耗与牺牲的事带有极大的快感。人们追求异性，骨子里本为传种，而表面上却现得为自己求欲望的满足。恋爱的人们，象叔本华所说的，常在“错觉”(illusion)里过活。当其未达目的时，仿佛世间没有比这更快意的事，到了种子播出去了，回思虽了无余味，而性欲的驱遣却不因此而灭杀其热力，还是源源涌现，挟着排山倒海的力量东奔西窜。它的遭遇有顺有逆，有常有变，纵横流转中与其他事物发生关系复杂微妙至不可想象，而身当其冲者的心理变迁也随之幻化无端。近代有几个著名学者如韦斯特·马克(West Maik)、埃利斯(H. Ellis)、弗洛伊德(Freud)诸人对性爱心理所发表的著作几至汗牛充栋。在这篇短文里我们无法把许多光怪陆离的现象都描绘出来，只能略举数端，以示梗概。

男女相爱与审美意识有密切关系，这是尽人皆知的。我们在这里所指的倒不在男爱女美，女爱男美那一点，因为那很明显，无用申述。我们所指的是相爱相交那事情本身的艺术化。人为万物之灵，虽处处受自然需要驱遣，却时时要超过自然需要而做自

由活动，较高尚的企图如文艺宗教哲学之类多起于此。举个浅例来说，盛水用壶是一种自然需要，可是人不以此为足，却费心力去求壶的美观。美观非实用所必需，却是心灵自由伸展所不可无。人在男女关系方面也是如此。男女间事，如果止于禽兽的阶层上，那是极平凡而粗浅的。只须看鸡犬，在交合的那一顷刻间它们服从性欲的驱遣，有如奴隶服从主子之恭顺，其不可避免性有如命运之坚强，它们简直不是自己的主宰，一股冲动来，就如悬崖纵马，一冲而下，毫不绕弯子，也毫不讲体面。人要把这件自然需要所逼迫的事弄得比较“体面”些，不那样脱皮露骨，于是有许多遮盖，有许多粉饰，有许多作态弄影，旁敲侧击，男女交际间的礼仪和技巧大半是粗俗事情的文雅化，做得太过分了，固不免带着许多虚伪与欺诈；做得恰到好处时，却可以娱目赏心。

实用需要壶盛水，审美意识进一步要求壶的美观，美观与实用在此仍并行不悖。再进一步，壶可以放弃它的实用而成为古董，纯粹的艺术品；如果拿它来盛水，就不免杀风景，男女的爱也有同样的演进。在动物阶层，它只是为生殖传种一个实用目的，继之它成为一种带有艺术性的活动，再进一步它就成为一种纯粹的艺术，徒供赏玩。爱于是与性欲在表面上分为两事，许多人只是“为爱而爱”，就只在爱的本身那一点快乐上流连体会，否认爱还有藉肉体结合而传种那一个肮脏的作用。爱于是成为“柏拉图式的”、纯洁的、心灵的、神圣的，至于性欲活动则被视为肉体的、淫秽的、可羞的、尘俗的。这观念的形成始于耶稣教的重灵轻肉，终于十九世纪浪漫派文艺的“恋爱至上”观。这种灵爱与肉爱的分别引起好些人的自尊心，激励成好些思想，文艺和事业上的成就；同时，它也使好些人变成疯狂，养成好些不

康健的心理习惯。说得好听一点，它起于性爱的净化或“升华”；说得不好听一点，它是替一件极尘俗的事情挂上一个极高尚的幌子，“金玉其外，败絮其中”。

从这一点，我们可以看出人心怎样爱绕弯子，爱歪曲自然。近代变态心理学所供给的实例更多。它的起因，象弗洛伊德所说的，是自然与文化，性欲冲动与社会道德习俗的冲突。性欲冲动极力伸展，社会势力极力压抑。这冲突如果不得到正常的调整，性欲冲动就不免由意识域压抑到潜意识域，虽是囚禁在那黑狱它里，却仍跃跃欲试，冀图破关脱狱。为着要逃避意识的检查，取种种化装。许多寻常行动，如做梦、说笑话、创作文艺、崇拜偶像、虐待弱小、以至于吮指头、露大腿之类，在变态心理学家看，都可以是性欲化装的表现。性欲是一种强大的力量，有如奔流，须有所倾泻，正常的方式是倾泻于异性对象；得不到正常对象倾泻时，它或是决堤而泛滥横流，酿成种种精神病症；或是改道旁驰，起升华作用而致力于宗教、文艺、学术或事功。因此，人类活动——无论是个体的或社会的——几乎没有一件不可在有形无形之中与性爱发生心理上的关联。

这里所说的只是一个极粗浅的梗概，从这种粗浅的梗概中我们已可以见出人类两性关系问题如何复杂。要得到一个健康的性道德观，我们需要近代科学所供给的关于性爱的各方面知识，一种性知识的启蒙运动。我们一不能如道德学家和清教徒一味抹煞人性，对于性的活动施以过分严厉的裁制，原始时代的“特怖”更没有保留的必要，二不能如浪漫派文艺作者满口讴歌“恋爱至上”，把一件寻常事情捧到九霄云外，使一般神经质软弱的人们悬过高的希望，追攀不到，就陷于失望悲观；三不能如苏联共产党人把恋爱婚姻完全看成个人的私行，与社会国家无关，任它绝

对自由，绝对放纵。依我个人的主张，男女间事是一件极家常极平凡的事，我们须以写实的态度和生物学的眼光去看它，不必把它看成神奇奥妙，也不必把它看成淫秽邪僻。我们每个人天生有传种的机能、义务与权利。我们寻求异性，是要尽每个人都应尽的责任。一对男女成立恋爱或婚姻的关系时，只要不妨害社会秩序的合理要求，我们就用不着大惊小怪。这句话中的插句极重要：社会不能没有裁制，而社会的裁制也必须合理。社会的合理裁制是指上文所说的防止争端和划清责任。争婚、逼婚、乱伦、患传染病结婚，结婚而放弃结婚的责任，这些便是法律所应禁止的。除了这几项以外，社会如果再多嘴多舌，说这样是伤风，那样是败俗，这样是淫秽，那样是奸邪，那就要在许多人的心理上起不必要的压抑作用，酿成精神的变态，并且也引起许多人阳奉阴违，面子上仁义道德，骨子里男盗女娼。在人生各方面，正常的生活才是健康的生活，在男女关系方面，正常的路径是由恋爱而结婚，由结婚而生儿养女，把前一代的责任移交给后代，使种族“于万斯年”地绵延下去。传种以外，结婚者的个人幸福也不应一笔勾消。结婚和成立家庭应该是一件快乐的事，人们就应该在里面希冀快乐，且努力产生快乐。到了夫妻实在不能相容而家庭无幸福可言时，在划清责任的条件之下离婚是道德与法律都应该允许而且提倡的。

谈青年与恋爱结婚

在动物阶层，性爱不成问题，因为一切顺着自然倾向，不失时，不反常，所以也就合理。在原始人类社会，性爱不成为严重的问题，因为大体上还是顺自然倾向的，纵有社会裁制，习惯成了自然，大家也就相安无事。在近代开化的社会，性爱的问题变成很严重，因为自然倾向与社会裁制发生激烈的冲突，失时和反常的现象常发生，伦理的、宗教的、法律的、经济的、社会的关系愈复杂，纠纷愈多而解决愈困难。这困难成年人感觉到很迫切，青年人感觉到尤其迫切。性爱在青年期有一个极大的矛盾：一方面性欲在青年期由潜伏而旺盛，力量特别强烈；一方面种种理由使青年人不适宜于性生活的活动。

先说青年人不适宜于性爱的理由：

一、恋爱的正常归宿是结婚，结婚的正常归宿是生儿养女，成立家庭。青年除学习期，在事业上尚无成就，在经济上未能独立，负不起成立家庭教养子女的责任。恋爱固然可以不结婚，但是性的冲动培养到最紧张的程度而没有正常的发泄，那是违反自然，从医学和心理学观点看，对于身心都有很大的妨害。结婚固然也可以节制生育，但是寻常婚后生活中，子女的爱是夫妻中间一个重要的联系，培养起另一代人原是结婚男女的共同目标与共

同兴趣，把这共同目标与共同兴趣用不自然的方法割去了，结婚男女的生活就很干枯，他们的情感也就逐渐冷淡。这对于种族和个人都没有裨益，失去了恋爱与婚姻的本来作用。

二、青年身体发展尚未完全成熟，早婚妨碍健康，尽人皆知；如果生儿养女，下一代人也必定比较羸弱，可以影响到民族的体力，我国已往在这方面吃的亏委实不小。还不仅如此，据一般心理学家的观察，性格的成熟常晚于体格的成熟，青年在体格方面尽管已成年，在心理方面往往还很幼稚，男子尤其是如此。在二十余岁的光景，他们心中装满着稚气的幻想，没有多方的人生经验，认不清现实，情感游离浮动，理智和意志都很薄弱，性格极易变动，尤其是缺乏审慎周详的抉择力与判断力，今天做的事明天就会懊悔。假如他们钟情一个女子，马上就会陷入沉醉迷狂状态，把爱的实现看得比世间任何事都较重要；达不到目的，世界就显得黑暗，人生就显得无味，觉得非自杀不可；达到目的，结婚就成了“恋爱的坟墓”，从前的仙子就是现在的手镣脚铐。到了这步田地，他们不是牺牲自己的幸福，就是牺牲别人的幸福。许多有为青年的前途就这样毁去了，让体格性格都不成熟的青年人去试人生极大的冒险，那简直是一个极大的罪孽。

三、人生可分几个时期，每时期有每时期的正当使命与正当工作。青年期的正当使命是准备做人，正当工作是学习。在准备做人时，在学习时，无论是恋爱或结婚都是一种妨害。人生精力有限，在恋爱和结婚上面消耗了一些，余剩可用于学习的就不够。在大学期间结婚的学生成绩必不会顶好，在中学期间结婚的学生的前途决不会有很大的希望。自己还带乳臭，就腆颜准备做父母，还满口在谈幸福，社会上有这现象，就显得它有些病态。恋爱用不着反对，结婚更用不着反对，只是不能“用违其时”。

禽兽性生活的优点就在不失时，一生中有一个正当的时期，一年中有一个正当的季节。在人类，正当的时期是壮年，老年人过时，青年人不及时，青年人恋爱结婚，与老年人恋爱结婚，是同样的反常可笑。

假如我们根据这几条理由，就绝对反对青年讲恋爱，是否可能呢？我自己也是过来人，略知此中甘苦，凭自己的经验和对旁人的观察，我可以大胆地说：在三十岁以前，一个人假如不受爱情的搅扰，对男女间事不发生很大的兴趣，专心致志地去做他的学问，那是再好没有的事，他可以多得些成就，少得些苦恼。我还可以说，象这样天真烂漫地过去青春的人，世间也并非绝对没有；而且如果我们认定三十岁左右为正当的结婚年龄，从生物学观点看，这种人也不能算是不自然或不近人情。不过我们也须得承认，在近代社会中，这种浑厚的青年人确实很少；少的原因是在近代生活对于性爱有许多不健康的暗示与刺激，以及教育方面的欠缺。家庭和学校对男女间事绝对不准谈，仿佛这中间事极神秘或是极不体面，有不可告人处。只这印象对儿童们影响就很坏。他们好奇心特别强，你愈想瞒，他们就愈想知道。他们或是从大人方面窥出一些偷偷摸摸的事，或是从一块儿游戏的顽童听到一些淫秽的话。不久他们的性的冲动逐渐发达了，这些不良的种子就在他们心中发芽生枝，好奇心以外又加上模仿本能的活动。他们开始看容易刺激性欲的小说或电影，注意窥探性生活的秘密，甚至想自己也跳到那热闹舞台上去表演。他们年纪轻，正当的对象自无法可得，于是演出种种“性的反常”现象，如同性爱、自性爱、手淫之类。如果他们生在都市里，年纪比较大一点，说不定还和不正当的女人来往。如果他们进了大学，读过一些讴歌恋爱的诗文，看过一些甜情蜜意的榜样，就会觉得恋爱是大学生活中

应有的一幕，自己少不得也要凑趣应景，否则即是一个缺陷，一宗耻辱。我们可以说，现在一般青年从幼稚园到大学，沿途所学的性生活的影响都是不健康的，无怪他们向不健康的路径走。

自命为“有心人”的看到这种景象，或是嗟叹世风不古，或是诅咒近代教育，想拿古老的教条来钳制近代青年的活动。世风不古是事实，无用嗟叹，在任何时代，世风都不会“古”的。世界既已演变到现在这个阶段，要想回到男女授受不亲那种状态，未免是痴人说梦。我个人的主张是要把科学知识尽量地应用到性爱问题上，使一般人一方面明白它在生物学、生理学和心理学上的意义，一方面也认清它所连带的社会、政治、经济各方面的责任。这问题，象一切其他人生问题一样，可以用冷静的头脑去思索，不必把它摆在一种带有宗教性的神秘氛围里。神秘本身就是一种诱惑，暗中摸索都难免跌交。

就大体说，我赞成用很自然的方法引导青年撇开恋爱和结婚的路。所谓自然的方法有两种。第一是精力有所发挥，精神有所委托。一个人心无二用，却也不能没有所用。青年人精力最弥漫，要他闲着无所用，就难免泛滥横流。假如他在工作里发生兴趣，在文艺里发生兴趣，甚至在游戏运动里发生兴趣，这就可以垄断他的心神，不叫它旁迁他涉。我知道很多青年因为心有所用，很自然地没有走上恋爱的路。第二是改善社交生活，使同情心得到滋养。青年人最需要的是同情，最怕的是寂寞，愈寂寞就愈感觉异性需要的迫切。一般青年追求异性，与其说是迫于性的冲动，勿宁说是迫于同情的需要。要满足这需要，社交生活如果丰富也就够了。一个青年如果有亲热的家庭生活，加上温暖的团体生活，不感觉到孤寂，他虽然还有“遇”恋爱的可能，却无“谋”恋爱的必要。

这番话并非反对男女青年的正常交接，反之，我认为男女社交公开是改善社交生活的一端。愈隔绝，神秘观念愈深，把男女关系看成神秘，从任何观点看，都是要不得的。我虽然赞成叔本华的“男女的爱都是性爱”的看法，却不敢同意王尔德的“男女间只有爱情而无友谊”的看法。因为友谊有深有浅，友谊没有深到变为爱情的程度是常见的。据我个人的观察，青年施受同情的需要虽很强烈，而把同情专注在某一个对象上并不是一个很自然的现象。无论在同性中或异性中，一个人很可能地同时有几个好友。交谊愈广泛，发生恋爱的可能性也就愈少。一个青年最危险的遭遇莫过于向从来没有和一个女子有较深的接触，一碰见第一个女子就爱上了她。许多在男女社交方面没有经验的青年却往往是如此，而许多悲剧也就如此酿成。

在男女社交公开中，“遇”恋爱自然很可能，但是危险性比较小，双方对于异性都有较清楚的认识。既然“遇”上了恋爱，一个人最好认清这是一件极自然极平凡而亦极严重的事。他不应视为儿戏，却也不应沉醉在诗人的幻想里，他应该用最写实的态度去应付它。如果“恋爱至上”，他也要从生物学观点把它看成“至上”，与爱神无关，与超验哲学更无关。他就要准备作正常的归宿——结婚，生儿养女，和担负家庭的责任。

柏拉图到晚年计划第二“理想国”，写成一本书叫做《法律》，里面有一段话颇有意思，现在译来作本文的结束：

“我们的公民不应比鸟类和许多其他动物都不如，它们一生育就是一大群，不到生殖的年龄却不结婚，维持着贞洁。但是到了适当的时候，雌雄就配合起来，相欢相爱，终身过着圣洁和天真的生活，牢守着它们的原来的合同：——真的，我们应该向它们（公民们）说，你们须比禽兽高明些。”

谈 休 息

在世界各民族中，我们中国人要算是最能刻苦耐劳的。第一是农人。他们日出而作，日入而息，不分阴晴冷暖，总是硬着头皮，流着血汗，忙个不休。一年之中，他们最多只能在过年过节时歇上三五天，你如果住在乡下，常看他们在炎天烈日下车水拔草，挑重担推重车上高坡，或是拉牵绳拖重载船上急滩，你对他们会起敬心也会起怜悯心，觉得他们虽是人，却在做牛马的工作，过牛马的生活。读书人比较算是有闲阶级，但在未飞黄腾达以前，也要经过一番艰苦的奋斗。从前私塾学生从天亮到半夜，都有规定的课程，休息对于他们是一个稀奇的名词。小学生们只有在先生打瞌睡时偷耍一阵，万一先生不打瞌睡，就只有找藉口逃学。从前读书人误会“自强不息”的意思，以为“不息”就是不要休息。十年不下楼，十年不窥园，囊萤刺股，发愤忘食之类的故事在读书人中传为美谈，奉为模范。近代学校教育比从前私塾教育似乎也并不轻松多少。从小学以至大学，功课都太繁重，每日除上六七小时课外还要看课本做练习。世界各国学校上课钟点之多，假期之短少，似没有比得上我们的。

这种刻苦耐劳的精神原可佩服，但是对于身心两方的修养却是极大的危害。最刻苦耐劳的是我们中国人，体格最羸弱而工

作最不讲效率的也是我们中国人。这中间似不无密切关系。我们对于休息的重要性太缺乏彻底的认识了。它看来虽似小问题，却为全民族的生命力所关，不能不提出一谈。

自然界事物都有一个节奏。脉搏一起一伏，呼吸一进一出，筋肉一张一弛，以至日夜的更替，寒暑的来往，都有一个劳动和休息的道理在内。草木和虫豸在冬天要枯要眠，土壤耕种了几年之后须休息，连机器输电灯线也不能昼夜不息地工作。世间没有一事物能在一个状态维持到久远的，生命就是变化，而变化都有一起一伏的节奏，跳高者为着要跳得高，先蹲着很低；演戏者为着造成一个紧张的局面，先来一个轻描淡写；用兵者守如处女，才能出如脱兔；唱歌者为着要拖长一个高音，先须深深地吸一口气。事例是不胜枚举的。世间固然有些事可以违拗自然去勉强，但是勉强也有它的限度。人的力量，无论是属于身或属于心的，到用过了限度时，必定是由疲劳而衰竭，由衰竭而毁灭。譬如弓弦，老是尽量地拉满不放松，结果必定是裂断。我们中国人的生活常象满引的弓弦，只图张的速效，不顾弛的蓄力，所以常在身心具惫的状态中。这是政教当局所必须设法改善的。

一般人以为多延长工作的时间就可以多收些效果，比如说，一天能走一百里路，多走一天，就可以多走一百里路，如此天天走着不歇，无论走得多久，都可以维持一百里的速度。凡是走过长路的人都知道算盘打得不很精确，走久了不歇，必定愈走愈慢，以至完全走不动。我们走路的秘诀，“不怕慢，只怕站”，实在只是片面的真理。永远站着固然不行，永远不站也不一定能走得远，不站就须得慢，慢有时延误事机；而偶尔站站却不至于慢，站后再走是加速度的唯一办法。我们中国人做事的通病就在怕站而不怕慢，慢条斯理地不死不活地望前挨，说不做而做着并没有歇，

说做却并没有做出什么名色来。许多事就这样因循耽误了。我们只讲工作而不讲效率，在现代社会中，不讲效率，就要落后。西方各国都把效率看做一个迫切的问题，心理学家对这问题做了无数的实验，所得的结论是以同样时间去做同样工作，有休息的比没有休息的效率大得多。比如说，一长页的算学加法习题，继续不断地去做要费两点钟，如果先做五十分钟，继以二十分钟的休息，再做五十分钟，也还可以做完，时间上无损失而错误却较少。西方新式工厂大半都已应用这个原则去调节工作和休息的时间，结果工人的工作时间虽然少了，雇主的出品质量反而增加了。一般人以为休息是浪费时间，其实不休息的工作才真是浪费时间。此外还有精力的损耗更不经济。拿中国与西方人相比，可工作的年龄至少有二十年的差别，我们到五六十岁就衰老无能为力，他们那时还正年富力强，事业刚开始，这分别有多大！

休息不仅为工作蓄力，而且有时工作必须在休息中酝酿成熟。法国大数学家潘嘉贵研究数学上的难题，苦思不得其解，后来跑到街上闲逛，原来费尽气力不能解决的难题却于无意中就轻而易举地解决了。据心理学家的解释，有意识作用的工作须得退到潜意识中酝酿一阵，才得着土生根。通常我们在放下一件工作之后，表面上似在休息，而实际上潜意识中那件工作还在进行，詹姆斯有“夏天学溜冰，冬天学泅水”的比喻，溜冰本来是前冬练习的，今夏无冰可溜，自然就想不到溜冰，算是在休息，但是溜冰的筋肉技巧却恰巧此时凝固起来。泅水也是如此，一切学习都如此。比如我们学写字，用功甚勤，进步总是显得很慢，有时甚至越写越坏。但是如果停下一些时候再写，就猛然觉得字有进步。进步之后又停顿，停顿之后又进步，如此辗转多次，字才易写得好。习字需要停顿，也是因为要有时间让筋肉技巧在潜意

识中酝酿凝固。习字如此，习其它技术也是如此。休息的工夫并不是白费的，它的成就往往比工作的成就更重要。

《佛说四十二章经》里有一段故事，戒人为学不宜操之过急，说得很好：“沙门夜诵迦叶佛教遗经，其声悲紧，思悔欲退。佛问之曰：‘汝昔在家，曾为何业？’对曰：‘爱弹琴。’佛言：‘弦缓如何？’对曰：‘不鸣矣。’‘弦急如何？’对曰：‘声绝矣。’‘急缓得中如何？’对曰：‘诸音普矣。’佛言：‘沙门学道亦然。心若调适，道可得矣。于道若暴，暴即身疲；其身若疲，意即生恼；意若生恼，行即退矣。’”我国先儒如程朱诸子教人为学，亦常力戒急迫，主张“优游涵泳”。这四字含有妙理，它所指的工夫是猛火煎后的慢火煨，紧张工作后的潜意识的酝酿。要“优游涵泳”，非有充分休息不可。大抵治学和治事，第一件要事是清明在躬，从容而灵活，常做得自家的主宰，提得起也放得下。急迫躁进最易误事。我有时写字或作文，在意兴不佳或微感倦怠时，手不应心，心里愈想好，而写出来的愈坏，在此时仍不肯丢下，带着几分气忿的念头勉强写下去，写成要不得就扯去，扯去重写仍是要不得，于是愈写愈烦躁，愈烦躁也就写得愈不象样。假如在发现神志不旺时立即丢开，在乡下散步，吸一口新鲜空气，看看蓝天绿水，陡然间心旷神怡，回头来再伏案做事，便觉精神百倍，本来做得很艰苦而不能成功的事，现在做起来却有手挥目送之乐，轻轻松松就做成了。不但作文写字如此，要想任何事做得好，做时必须精神饱满，工作成为乐事。一有倦怠或烦躁的意思，最好就把它搁下休息一会儿，让精神恢复后再来。

人须有生趣才能有生机。生趣是在生活中所领略得的快乐，生机是生活发扬所需要的力量。诸葛武侯所谓“宁静以致远”就

包含生趣和生机两个要素在内，宁静才能有丰富的生趣和生机，而没有充分休息做优游涵泳的工夫的人们决难宁静。世间有许多过于辛苦的人，满身是尘劳，满腔是杂念，时时刻刻都为环境的需要所驱遣，如机械一般流转不息，自己做不得自己的主宰，呆板枯燥，没有一点生人之趣。这种人是环境压迫的牺牲者，没有力量抬起头来驾驭环境或征服环境，在事业和学问上都难有真正的大成就。我认识许多穷苦的农人，孜孜不辍的老学究和一天在办公室坐八小时的公务员，都令我起这种感想。假如一个国家里都充满着这种人，我们很难想象出一个光明世界来。

基督教的圣经叙述上帝创造世界的经过，于每段工作完成之后都赞上一句说：“上帝看看他所做的事，看，每一件都很好！”到了第七天，上帝把他的工作都完成了，就停下来休息，并且加福于这第七天，因为在这一天他能够休息。这段简单的文字很可耐人寻味。我们不但需要时间工作，尤其需要时间对于我们所做的事回头看一看，看出它很好；并且工作完成了，我们需要一天休息来恢复疲劳的精神，领略成功的快慰。这一天休息的日子是值得“加福的”，“神圣化的”（圣经里所用的字是 *blessed and sanctified*）。在现代紧张的生活里，我们“车如流水马如龙”地向前直滚，曾不留下一点时光做一番静观和回味，以至华严世相都在特别快车的窗子里滑了过去，而我们也只是轮回戏盘中的木人木马，有上帝的榜样在那里而我们不去学，岂不是浪费生命！

我生平最爱陶渊明在自祭文里所说的两句话：“*勤靡余劳，心有常闲*。”上句是尼采所说的狄俄倪索斯的精神，下句即是阿波罗的精神。动中有静，常保存自我主宰，这是修养的极境，人事算尽了，而神仙福分也就在尽人事中享着。现代人的毛病是“*勤有余劳，心无偶闲*”。这毛病不仅使生活索然寡味，身心俱惫，

于事劳而无功，而且使人心地驳杂，缺乏冲和弘毅的气象，日日困于名缰利锁，叫整个世界日趋于干枯黑暗。但丁描写魔鬼在地狱中受酷刑，常特别着重“不停留”或“无间断”的字样。“不停留”“无间断”自身就是一种惩罚，甘受这种惩罚的人们是甘愿人间成为地狱，上帝的子孙们，让我们跟着他的榜样，加福于我们工作之后休息的时光啊！

谈 消 遣

身和心的活动都有有节奏的周期，这周期的长短随各人的体质和物质环境而有差异。在周期限度之内，工作有它的效果，也有它的快慰。过了周期限度，工作就必产生疲劳，不但没有效果，而且成为苦痛。到了疲劳，就必定有休息，才能恢复工作的效果。这道理极浅，无用深谈。休息的方式甚多，最理想而亦最普遍的是睡眠。在睡眠中生理的功能可以循极自然的节奏进行，各种筋肉虽仍在活动，却不需要紧张的注意力，也没有工作情境需要所加的压迫，它的动作是自由的、自然的、不费力的、倾向弛懈的。一个人如果每天在工作疲劳之后能得到充分时间的熟睡，比任何养生家的秘诀都灵验。午睡尤其有效。午睡醒了，午后又变成了清晨，一日之中就有两度的朝气。西方有些中小学里，时间表内有午睡的规定，那是很合理的。我国的理学家和各派宗教家于睡眠之外练习静坐。静坐可以使心境空灵，生理功能得到人为的调节，功用有时比睡眠更大。但是初习静坐需要注意力的控制，有几分不自然，不易成为恒久的习惯，而且在近代生活状况之下，静坐的条件不易具备，所以它不能很普遍。

睡眠与静坐都不能算是完全的休息，因为许多生理的功能依旧在进行。严格地说，生物在未死以前决不能有完全的休息。有

生气就必有活动，“活”与“动”是不可分的。劳而不息固然是苦，息而不劳尤其是苦。生机需要修养，也需要发泄。生机旺而不泄，象春天的草木萌芽被砖石压着，或是把压力推开，冲吐出来，或是变成拳曲黄瘦，失去自然的形态。心理学家已经很明白地指示出来：许多心理的毛病都起于生机不得正当的发泄。从一般生物的生活看，精力的发泄往往同时就是精力的蓄养。人当少壮时期，精力最弥漫，需要发泄也就愈强烈，愈发泄，精力也就愈充足。一个生气蓬勃的人必定有多方的兴趣，在每方面的活动都比常人活跃，一个人到了可以索然枯坐而不感觉不安时，他必定是一个行将就木的病夫或老者。如果他们在健康状态中，需要活动而不得活动，他必定感到愁苦抑郁。人生最苦的事是疾病幽囚，因为在疾病幽囚中，他或是失去了精力，或是失去了发泄精力的自由。

精力的发泄有两种途径：一是正当工作，一是普通所谓遣遣，包含各种游戏运动和娱乐在内。我们不能用全副精力去工作，因为同样的注意方向和同样的筋肉动作维持到相当的限度，必定产生疲劳，如上所述。人的身心构造是依据分工合作原理的。对于各种工作我们都有相当的一套机器，一种才能，和一副精力。比如说，要看有眼，要听有耳，要走有脚，要思想有头脑。我们运用眼的时候，耳可以休息，运用脑的时候，脚可以休息。所以在专用眼之后改着去用耳，或是在专用脑之后改着去用脚，我们虽然仍旧在活动，所用以活动的只是耳或脚，眼或脑就可以得到休息了。这种让一部分精力休息而另一部分精力活动的办法在西文中叫做diversion，可惜在中文里没有恰当的译名。这也足见我们没有注意到它的重要。它的意义是“转向”，工作方面的“换口味”，精力的侧出旁击。我们已经说过，生物不能有完全的休

息，普通所谓休息，除睡眠以外，大半是diversion，这种“换口味”的办法对于停止的活动是精力的蓄养，对于正在进行的另一活动是精力的发泄。它好比打仗，一部分兵力上前线，另一部分兵力留在后面预备补充。全体的兵力都上了前线，难乎为继，全体的兵力都在后方按兵不动，过久也会疲老无用，仗自然更打不起来。更番瓜代仍是精力的最经济最合理的支配，无论是在军事方面或是在普通生活方面。

更番瓜代有种种方式。普通读书人用脑的机会比较多，最好常在用脑之后作一番筋肉活动，如散步打球栽花做手工之类，一方面可以使脑得休息而恢复疲劳，一方面也可以破除同一工作的单调，不至发生厌烦。卢梭谈教育，主张学生多习手工，这不但因为手工有它的特殊的教育功效，也因为用手对于用脑是一种调节。大哲学家斯宾诺莎于研究哲学之外，操磨镜的职业，这固然是为着生活，实在也很合理，因为两种性质相差很远的工作互相更换，互为上文所说的diversion，对于心身都有好影响。就生活理想说，劳心与劳力应该具备于一身，劳力的人绝对不劳心固然变成机械，动心的人绝对不劳力也难免文弱干枯。现在劳心与劳力成为两种相对峙的阶级，这固然是历史与社会环境所造成的事实，但是我们应该不要忘记它并不甚合理。在可能范围之内，我们应该求心与力的活动能调节适中。我个人很羡慕中世纪欧洲僧院的生活，他们一方面诵经钞书画画而且作很精深的哲学研究，一方面种地砍柴酿酒织布。我尝想到我们的学校在这个经济凋惫之际为什么不想一个自给自足的办法，有系统有计划地采行半工半读制？这不仅是从经济着眼，就从教育着眼，这也是一种当务之急。大部分学生来自田间，将来纵不全数回到田间，也要走进工厂或公务机关；如果在学校里只养成少爷小姐的心习，全不懂

民生疾苦，他们决难担负现时代的艰巨责任。当然，本文所说的劳心与劳力的调剂也是一个重要的理由。

不同性质的工作更番瓜代，固可以收到调剂和休息的效用，可是一个人不能时时刻刻都在工作，事实上没有这种需要，而且劳苦过度，工作也变成一种苦事，不能有很大的效率。我们有时须完全放弃工作，做一点无所为而为的活动，享受一点自由人的幸福。工作都有所为而为，带有实用目的；无所为而为，不带实用目的活动，都可以算作消遣。我们说“消遣”，意谓“混去时光”，含义实在不很好；西方人说“转向”（diversion），意谓“把精力朝另一方面去用”，它和工作同称为occupation，比较可以见出消遣的用处。所谓occupation无恰当中文译词，似包含“占领”和“寄托”二义。在工作和消遣时，都有一件事物“占领”着我们的身心，而我们的身心也就“寄托”在那一件事物里面。身心寄托在那里，精力也就发泄在那里。拉丁文有一句成语说：“自然厌恶空虚。”这句话近代科学仍奉为至理名言。在物理方面，真空固不易维持，一有空隙，就有物来占领；在心理方面，真空虽是一部分宗教家（如禅宗）的理想，在实际上也是反乎自然而为自然所厌恶。我们都不愿意生活中有空隙，都愿常有事物“占领”着身心，没有事做时须找事做，不愿做事时也不甘心闲着，必须找一点玩意儿来消遣，否则便觉得厌闷苦恼。闲惯了，闷惯了，人就变干枯无生气。

消遣就是娱乐，无可消遣当然就是苦闷。世间欢喜消遣的人，无论他们的嗜好如何不同，都有一个共同点，就是他们必都有强旺的生活力，运动家和艺术家如此，嫖客赌徒乃至于烟鬼也是如此。他们的生活力强旺，发泄的需要也就跟着急迫。他们所不同者只在发泄的方式。这有如大水，可以灌田，发电或推动机器，也可

以泛滥横流，淹毙人畜草木。同是强旺的生活力，用在运动可以健身，用在艺术可以怡情养性，用在吃喝嫖赌就可以劳民伤财，为非作歹。“浪子回头是个宝”，也就是这个道理。所以消遣看来虽似末节，却与民族性格国家风纪都有密切关系。一个民族兴盛时有一种消遣方式，颓废时又有另一种消遣方式。古希腊罗马在强盛时，人民都欢喜运动、看戏、参加集会，到颓废时才有些骄奢淫逸的玩艺儿如玩耍童看人兽斗之类。近代条顿民族多欢喜户外运动，而拉丁民族则多消磨时光于咖啡馆与跳舞厅。我国古代民族娱乐花样本极多，如音乐、跳舞、驰马、试剑、打猎、钓鱼、斗鸡、走狗等等都含有艺术意味或运动意味。后来士大夫阶级偏嗜琴棋书画，虽仍高雅，已微嫌侧重艺术，带几分“颓废”色彩。近来“民族形式”的消遣似只有打麻将、坐茶馆、吃馆子、逛窑子几种。对于这些玩艺儿不感兴趣的人们除着做苦工之外，就只有索然枯坐，不能在生活中领略到一点乐趣。我经过几个大学和中学，看见大部分教员和学生终年没有一点消遣，大家都喊着苦闷，可是大家都不肯出点力把生活略加改善，提倡一些高级趣味的娱乐来排遣闲散时光。从消遣一点看，我们可以窥见民族生命力的低降。这是一个很危险的现象。它的原因在一般人不明了消遣的功用，把它太看轻了。

其实这事并不能看轻。柏拉图计划理想国的政治，主张消遣娱乐都由国法规定。儒家标六艺之教，其中礼乐射御四项都带有消遣娱乐意味，只书数两项才是工作。孔子谈修养，“居于仁”之后即继以“游于艺”，这足见中西哲人都把消遣娱乐看得很重，梁任公先生有一文讲演消遣，可惜原文不在手边，记得大意是反对消遣浪费时光。他大概有见于近来我国一般消遣方式趣味太低级。但我们不能因噎废食。精力必须发泄，不发泄于有益身心的

运动和艺术，便须发泄于有害身心的打牌、抽烟、喝酒、逛窑子。我们要禁绝有害身心的消遣方式，必须先提倡有益身心的消遣方式。比如水势须决堤泛滥，你不愿它决诸东方，就必须让它决诸西方，这是有心政治与教育的人们所应趁早注意设法的。要复兴民族，固然有许多大事要做，可是改善民众消遣娱乐，也未见得就是小事。

谈 体 育

理想的教育应以发展全人为鹄的。全人包括身心两方面，修养也应同时顾到这两方面。心的修养包含智育德育美育三项，相当于知情意三种心理机能。身的修养即通常所谓体育。近来我们的教育对于心的修养多偏重智育，德育与美育多被忽视。这种畸形的发展酿成一般人的道德堕落与趣味低下，已为共见周知的事实。至于体育更是落后。学校虽设有体育这门功课，大半是奉行公事，体育教员一向被轻视，学生不注意体育可不致影响升级和毕业，学校在体育设备上花的费用在整个预算上往往不及百分之一。如果你把身心的重要看作平等，把心的方面知情意三种机能的重要也看作平等，再把目前教育状况衡量一下，就可以想到我们的教育的不完善到了什么一个程度。德育和美育至少在理论上还有人在提倡，体育则久已降于不议不论之列了。体育所以落到这种无足轻重的地位，大半因为一般人根本误认体肤没有心灵那么高贵，一部分宗教家和哲学家甚至把体肤看成心灵的迷障，要修养心灵须先鄙弃体肤的需要。我们崇拜甘地，仿佛以为甘地成就他的特殊精神，就与他的身体瘦弱有关，身体不瘦弱，就不能成圣证道。这种错误的观念不破除，我们根本不能谈体育。

生命是有机的，身与心虽可分别却不可割裂；没有身就没有

心，身体不健全，心灵就不会健全。这个道理可以分几点来说。

第一，身体不健全，聪明智慧不能发展最高度的效能。我们中国民族的聪明智慧并不让西方人，但是在学问事业方面的造就，我们常常赶不上他们。原因固然很多，身体羸弱是最重要的一种。普通欧美人士说：“生命从四十岁开始。”他们到了五六十岁时，还是血气方刚，还有二三十年可以在学问事业方面努力。但是普通中国人到了四十岁以后，精力就逐渐衰惫，在西方人正是奋发有为的时候，我们已宣告体力的破产，作告老退休的打算。在普通西方人，头三四十年只是训练和准备的时期，后三四十年才可以谈到成就与收获；在我们中国人，刚过了训练和准备的时期，可用的精力就渐就耗竭，犹如果子未成熟就萎落，如何能谈到成就与收获呢？无论是读书、写字、做文章、演说、打仗或是办事，必须精力弥满，才可以好。尤其是做比较重大的工作，我们需要持久的努力，要能挣扎到底，维持最后五分钟的战斗。我们做事，往往开头很起劲，以后越做越觉得精力不济，那最后五分钟最难挨过，以致功亏一篑。这就由于身体羸弱，生活力不够。

其次，身体羸弱可以影响到性情和人生观。我常分析自己，每逢性情暴躁，容易为小事动气时，身体方面总有些毛病，如头痛牙痛胃痛之类；每逢心境颓唐，悲观厌世时，大半精疲力竭，所能供给的精力不够应付事物的要求，这在生病或失眠时最易发生。在睡了一夜好觉之后，清晨爬起来，觉得自己生气蓬勃，心里就特别畅快，对人也就特别和善。我仔细观察我所常接触的人，发见体格与心境的密切关系是很普遍的。我没有看见一个真正康健的人为人不和善，处事不乐观，也没有看见一个愁眉苦脸的人在身体方面没有丝毫缺陷。我们中国青年中许多人都悲观厌世，暮气沉沉，我敢说这大半是身体不健康的结果。

第三，德行的亏缺大半也可归原到身体的羸弱。西谚说：“健全精神宿于健全身体。”这句话的意味实在深长。我常分析中国社会的病根，觉得它可以归原到一个字——懒。懒，所以萎靡因循，遇应该做的事拿不出一点勇气去做；懒，所以马虎苟且，遇不应该做的事拿不出一点勇气去决定不做；懒，于是对一切事情朝抵抗力最低的路径走，遇事偷安取巧，逐渐走到人格的堕落。懒的原因在那里呢？懒就是物理学上的惰性，由于动力的缺乏，换言之，由于体力的虚弱。比如机器要产生动力，必须开足马达，要开足马达，必须电力强大。身体好比马达，生活力就是电力，而努力所需要的坚强意志就是动力。生活力不旺——这就是说，体力薄弱——身体那一个马达就开不动，努力所需要的动力就无从产生。所以精神的破产毕竟起于身体的破产。

生命是一种无底止的奋斗。一个士兵作战，一个学者研究学问，或是一个普通公民勇于尽自己的职责，向一切恶引诱说一个坚决的“不！”字，向一切应做的事说一个坚决的“干！”字，都需要一番斗争的精神，一股蓬勃的生活力。我们多数民众所最缺乏的就是这奋斗所必需的生活力，尤其在这抗建时代，我们必须彻底认识这种缺乏的严重性，极力来弥补它。我们慢些谈学问，慢些谈道德，慢些谈任何事功，第一件要事先把身体这个机器弄得坚强结实。

要补救我们民族体格的羸弱，必先推求羸弱的病因，然后对症下药。一般人都知道一些健身的方法和道理，例如营养适宜，衣食住清洁，生活有规律，运动休息得时之类。我们中国人体格羸弱，大半由于对这些健康的基本条件没有十分注意，这是谁都会承认的。但是我以为这些条件固然重要，却都是后天的培养，最重要的还是先天的基础。比如动植物的繁殖，在同样的后天环

境之下，种子好的比种子差的较易于发育茁壮。哈巴狗总不能长成狮子狗，任凭你怎样去饲养。我知道许多人一辈子注意卫生，一辈子仍是不很强壮，就吃亏在先天不足；我也知道许多人一辈子不知道什么叫做卫生，可是身体依然是坚实，他们生来就有一副铜筋铁骨。因此，我想到在体格方面，先天的基础好，比任何谨慎的后天的培养都要强；我们要想改变民族的体质，第一步要务是彻底地研究优生。在身体方面的优生，有三个要点必须注意。一、男女配合必须在发育完成之后，早婚必须绝对禁止。二、选择配偶的标准必须把身体强健放在第一位。我们应特别奖励强壮的男子配强壮的女子。已往男择女要林黛玉那样弱不禁风，工愁善病；女择男要潘安仁那样白面书生，风度儒雅。这种传统的理想必须打破。三、妇女在妊娠期内必须有极合理的调养，在生产后至少在三年之内须节制妊娠。先天的基础，母亲要莫立一大半，母亲的健康比父亲的更为重要。现在一般母亲在妊娠期劳作过度，营养不充分，而妊娠期的周率又太频繁，一年生产一次几是常事。这一点影响民族体格的健康比其他一切因素都较严重。以上三点体格优生要义我们必须灌注到每一个公民的头脑里去，在必要时，我们最好能用政府的力量帮助人民去切实施行。

至于后天的培养用不着多说，一般人都知道一些卫生常识。第一是营养必须适宜。目前物价昂贵，一般青年们正当发育的年龄，不能得到最低限度的营养，以至危害到健康。这是一个很严重的现象，政教当局必须彻底认识，急图补救。其次是生活必须有规律，起居饮食，劳作休息，都须有一定的时候，一定的分量，一定的节奏。在这一点，我们中国人的习惯很差。迟睡晚起，打牌可以打连宵，平时饮食不够营养的标准，进馆子就得把肚皮涨

破，劳作者整天不得休息，游手好闲者整天不做工作，如此等类的毛病都是酿成民族羸弱的因素。单就青年说，目前各学校的功课都太繁重，营养所产生的力量过少，功课担负所要求的力量过多，供不应求，逼成虚耗。这也是一个很严重的现象。要教育合理化，各级学校的课程必须尽量裁汰。第三是心境要宽和冲淡，少动气，少存杂念。我国古代养生家素来特重这一点，所以说：“养生莫善于寡欲。”我们近代人对此点似多认为陈腐，其实这很可惜。近代社会复杂，刺激特多，愈近于文明，愈远于自然，处处都是扰乱心志的事物，就是处处逼我们打消耗战。我们必须淡泊宁静，以逸待劳。这不但可以养生，也可以使学问事业得到较大的成就。

如果做到上面几点，我相信一个人不会不康健。康健的生活是正常的自然的。健康的最大秘诀就在使生活是正常的自然的。近代人谈体育，多专指运动，其实专就健康而言，运动是体育的下乘节目。运动的要义在使血液流通，筋肉平均发展，脑筋与筋肉互换劳息。这三点在普通劳作方面也可以办到。自然人都很健康，除渔猎耕作及舞蹈以外，别无所谓运动，而身体却大半很强健。不过运动确也有不能用普通劳作代替的地方。第一，它是比较地科学化，顾到全身筋肉脉络的有系统的调摄和锻炼。在近代社会中分工细密，许多人只用一部分筋肉去劳作，有系统的运动实为必要。第二，运动带有团体娱乐的意味，是群育的最好工具。在中国古代，射以观德；近代西方人也说运动可以养成“公平游艺”(fair play)，一个公平正直的人有“运动家的风度”(sportsmanship)。要训练合作互助，尊重纪律的精神，最好的场所是运动场。威灵顿说：“滑铁卢的胜仗，是在义敦和哈罗两校运动场上打来的。”就是因为这个道理。从这两点说，我们急须提倡运

动。不过已往饲养选手替学校争门面的办法必须废除。运动必须由学校推广到全社会，成为每个人日常生活中一个节目，如吃饭睡觉一样，它才能于全民族的健康有所补助。

谈价值意识

——“物有本末，事有终始，知所先后，则近道矣。”

我初到英国读书时，一位很爱护我的教师——辛博森先生——写了一封很恳切的长信，给我讲为人治学的道理，其中有一句话说：“大学教育在使人有正确的价值意识，知道权衡轻重。”于今事隔二十余年，我还很清楚地记得这句看来颇似寻常的话。在当时，我看到了有几分诧异，心里想：大学教育的功用就不过如此么？这二三十年的人生经验才逐渐使我明白这句话的分量。我有时虚心检点过去，发现了我每次的过错或失败都恰是当人生歧路，没有能权衡轻重，以至去取失当。比如说，我化去许多功夫读了一些于今看来是值不得读的书，做了一些于今看来是值不得做的文章，尝试了一些于今看来是值不得尝试的事，这样地就把正经事业耽误了。好比行军，没有侦出要塞，或是侦出要塞而不尽力去击破，只在无战争重要性的角落徘徊摸索，到精力消耗完了还没碰着敌人，这岂不是愚蠢？

我自己对于这种愚蠢有切身之痛，每衡量当世人物，也欢喜审察他们是否有没有犯同样的毛病。有许多在学问思想方面极为我所敬佩的人，希望本来很大，他们如果死心踏地做他们的学问，成就必有可观。但是因为他们社会上名望很高，每个学校

都要请他们演讲，每个机关都要请他们担任职务，每个刊物都要请他们做文章，这样一来，他们不能集中力量去做一件事，用非其长，长处不能发展，不久也就荒废了。名位是中国学者的大患。没有名位去挣扎求名位，旁驰博骛，用心不专，是一种浪费；既得名位而社会视为万能，事事都来打搅，惹得人心花意乱，是一种更大的浪费。“古之学者为己，今之学者为人。”在“为人”“为己”的冲突中，“为人”是很大的诱惑。学者遇到这种诱惑，必须知所轻重，毅然有所取舍，否则随波逐流，不旋踵就有没落之祸。认定方向，立定脚跟，都需要很深厚的修养。

“正其谊不谋其利，明其道不计其功”，是儒家在人生理想上所表现的价值意识。“学也禄在其中”，既学而获禄，原亦未尝不可；为干禄而求学，或得禄而忘学便是颠倒本末。我国历来学子正坐此弊。记得从前有一个学生刚在中学毕业，他的父亲就要他做事谋生，有友人劝阻他说：“这等于吃稻种。”这句聪明话可表现一般家长视教育子弟为投资的心理。近来一般社会重视功利，青年学子便以功利自期，入学校只图混资格作敲门砖，对学问没有浓厚的兴趣，至于立身处世的道理更视为迂阔而远于事情。这是价值意识的混乱。教育的根基不坚实，影响到整个社会风气以至于整个文化。轻重倒置，急其所应缓，缓其所应急，这种毛病在每个人的生活上，在政治上，在整个文化动向上都可以看见。近来我看了英人贝尔的《文化论》(Clive Bell: Civilization)，其中有一章专论价值意识为文化要素，颇引起我的一些感触。贝尔专从文化观点立论，我联想到“价值意识”在人生许多方面的意义。这问题值得仔细一谈。

自然界事物纷纭错杂，人能不为之迷惑，赖有两种发见，一是条理，一是分寸。条理是联系线索，分寸是本末轻重。有了条

理，事物才能分别类居，不相杂乱；有了分寸，事物才能尊卑定位，各适其宜。条理是横面上的秩序，分寸是纵面上的等差。条理在大体上是纯理活动的产品，是偏于客观的；分寸的鉴别则有赖于实用智慧，常为情感意志所左右，带有主观的成分。别条理，审分寸，是人类心灵的两种最大的功能。一般自然科学在大体上都是别条理的事，一般含有规范性的学术如文艺伦理政治之类都是审分寸的事。这两种活动有时相依为用，但是别条理易，审分寸难。一个稍有逻辑修养的人大半能别条理，审分寸则有待于一般修养。它不仅是分析，而且是衡量；不仅是知解，而且是抉择。“厩焚，子退朝，曰‘伤人乎？’不问马”这件事本很琐细，但足见孔子心中所存的分寸，这种分寸是他整个人格的表现。

所谓审分寸，就是辨别紧要的与琐屑的，也就是有正确的价值意识。“价值”是一个哲学上的术语，有些哲学家相信世间有绝对价值，永住常在，不随时空及人事环境为转移，如康德所说的道德责任，黑格尔所说的永恒公理。但是就一般知解说，价值都有对待，高下相形，美丑相彰，而且事物自身本无价值可言，其有价值，是对于人生有效用，效用有大小，价值就有高低。这所谓“效用”自然是指极广义的，包含一切物质的和精神的实益，不单指狭义功利主义所推崇的安富尊荣之类。作为这样的解释，价值意识对于人生委实是重要。人生一切活动，都各追求一个目的，我们必须先估定这目的有无追求的价值。如果根本没有价值而我们去追求，只追求较低的价值，我们就打错了算盘，没有尽量地享受人生最大的好处。有正确的价值意识，我们对于可用的力量才能作最经济的分配，对于人生的丰富意味才能尽量榨取。人投生在这个世界里如入珠宝市，有任意采取的自由，但是货色无穷，担负的力量不过百斤。有人挑去瓦砾，有人挑去钢铁，也

有人挑去珠玉，这就看他们的价值意识如何。

价值意识的应用范围极广。凡是出于意志的行为都有所抉择，有所排弃。在各种可能的途径之中择其一而弃其余，都须经过价值意识的审核。小而衣食行止，大而道德学问事功，无一能为例外。

价值通常分为真善美三种。先说真，它是科学的对象。科学的思考在大体上虽偏于别条理，却也须审分寸。它分析事物的属性，必须辨别主要的与次要的；推求事物的成因，必须辨别自然的与偶然的；归纳事例为原则，必须辨别貌似有关的与实际有关的。苹果落地是常事，只有牛顿抓住它的重要性而发明引力定律；蒸汽上腾是常事，只有瓦特抓住它的重要性而发明蒸汽机。就一般学术研究方法说，提纲挈领是一套紧要的工夫，囫圇吞枣必定是食而不化。提纲挈领需要很锐敏的价值意识。

次说美，它是艺术的对象。艺术活动通常分欣赏与创造。欣赏全是价值意识的鉴别，艺术趣味的高低全靠价值意识的强弱。趣味低，不是好坏无鉴别，就是欢喜坏的而不了解好的。趣味高，只有真正好的作品才够味，低劣作品可以使人作呕。艺术方面的爱憎有时更甚于道德方面的爱憎，行为的失检可以原谅，趣味的低劣则无可容恕。至于艺术创造更步步需要谨严的价值意识。在作品酝酿中，许多意象纷呈，许多情致泉涌，当兴高采烈时，它们好象八宝楼台，件件惊心夺目，可是实际上它们不尽经得起推敲，艺术家必能知道割爱，知道剪裁洗炼，才可披沙拣金。这是第一步。已选定的材料需要分配安排，每部分的分量有讲究，各部分的先后位置也有讲究。凡是艺术作品必有头尾和身材，必有浓淡虚实，必有着重点与陪衬点。“譬如北辰，居其所，而众星拱之。”艺术作品的意思安排也是如此。这是第二

步。选择安排可以完全是胸中成竹，要把它描绘出来，传达给别人看，必藉特殊媒介，如图画用形色，文学用语言。一个意思常有几种说法，都可以说得大致不差，但是只有一种说法，可以说得最恰当妥贴。艺术家对于所用媒介必有特殊敏感，觉得大致不差的说法实在是差以毫厘，谬以千里，并且在没有碰着最恰当的说法以前，心里就安顿不下去，他必肯呕出心肝去推敲，这是第三步。在实际创造时，这三个步骤虽不必分得如此清楚，可是都不可少，而且每步都必有价值意识在鉴别审核。每个大艺术家必同时是他自己的严厉的批评者。一个人在道德方面需要良心，在艺术方面尤其需要良心。良心使艺术家不苟且敷衍，不甘落下乘。艺术上的良心就是谨严的价值意识。

再次说善，它是道德行为的对象。人性本可与为善，可与为恶，世间善人少而不善人多，可知为恶易而为善难。为善所以难者，道德行为虽根于良心，当与私欲相冲突，胜私欲需要极大的意志力。私欲引入朝抵抗力最低的路径走，而道德行为往往朝抵抗力最大的路径走。这本有几分不自然。但是世间终有人为履行道德信条而不惜牺牲一切者，即深切地感觉到善的价值。“朝闻道，夕死可矣。”孔子醇儒，向少作这样侠士气的口吻，而竟说得如此斩截者，即本于道重于生命一个价值意识。古今许多忠臣烈士宁杀身以成仁，也是有见于此。从短见的功利观点看，这种行为有些傻气。但是人之所以为人，就贵在这点傻气。说浅一点，善是一种实益，行善社会才可安宁，人生才有幸福。说深一点，善就是一种美，我们不容行为有瑕疵，犹如不容一件艺术作品有缺陷。求行为的善，即所以维持人格的完美与人性的尊严。善的本身也有价值的等差。“礼与其奢也宁俭，丧与其奢也宁戚。”重在内心不在外表。“男女授受不亲，嫂溺援之以手”，

重在权变不在拘守条文。“人尽夫也，父一而已”，重在孝不在爱。忠孝不能两全时，先忠而后孝。以德报怨，即无以报德，所以圣人主以直报怨。“其父攘羊，其子证之”，为国法而伤天伦，所以圣人不取。子夏丧子失明而丧亲民无所闻，所以为曾子所呵责。孔子自己的儿子死只有棺，所以不肯卖车为颜渊买椁。齐人拒嗟来之食，义本可嘉，施者谢罪仍坚持饿死，则为太过。有无相济是正当道理，微生高乞醢以应邻人之求，不得为直。战所以杀敌致胜，宋襄公不鼓不成列，不得为仁。这些事例有极重大的，有极寻常的，都可以说明权衡轻重是道德行为中的紧要工夫。道德行为和艺术一样，都要做得恰到好处。这就是孔子所谓“中”，孟子所谓“义”。中者无过无不及，义者事之宜。要事事得其宜而无过无不及，必须有很正确的价值意识。

真善美三种价值既说明了，我们可以进一步谈人生理想。每个人都不免有一个理想，或为温饱，或为名位，或为学问，或为德行，或为事功，或为醇酒妇人，或为斗鸡走狗，所谓“从其大体者为大人，存其小体者为小人”。这种分别究竟以什么为标准呢？哲学家们都承认：人生最高目的是幸福。什么才是真正的幸福？对于这问题也各有各的见解。积学修德可被看成幸福，饱食暖衣也可被看成幸福。究竟谁是谁非呢？我们从人的观点来说，须认清人的高贵处在那一点。很显然地，在肉体方面，人比不上许多动物，人之所以高于禽兽者在他的心灵。人如果要充分地表现他的人性，必须充实他的心灵生活。幸福是一种享受。享受者或为肉体，或为心灵。人既有肉体，即不能没有肉体的享受。我们不必如持禁欲主义的清教徒之不近人情，但是我们也须明白：肉体的享受不是人类最上的享受，而是人类与鸡豚狗彘所共有的。人类最上的享受是心灵的享受。哪些才是心灵的享受呢？就是上文所

述的真善美三种价值。学问、艺术、道德几无一不是心灵的活动，人如果在这三方面达到最高的境界，同时也就达到最幸福的境界。一个人的生活是否丰富，这就是说，有无价值，就看他对于心灵或精神生活的努力和成就的大小。如果只顾衣食饱暖而对于真善美漫不感觉兴趣，他就成为一种行尸走肉了。这番道理本无深文奥义，但是说起来好象很迂阔。灵与肉的冲突本来是一个古老而不易化除的冲突。许多人因顾到肉遂忘记灵，相习成风，心灵生活便被视为怪诞无稽的事。尤其是近代人被“物质的舒适”一个观念所迷惑，大家争着去拜财神，财神也就笼罩了一切。“哀莫大于心死”，而心死则由于价值意识的错乱。我们如想改正风气，必须改正教育，想改正教育，必须改正一般人的价值意识。

谈美感教育

世间事物有真善美三种不同的价值，人类心理有知情意三种不同的活动。这三种心理活动恰和三种事物价值相当：真关于知，善关于意，美关于情。人能知，就有好奇心，就要求知，就要辨别真伪，寻求真理。人能发意志，就要想好，就要趋善避恶，造就人生幸福。人能动情感，就爱美，就欢喜创造艺术，欣赏人生自然中的美妙境界。求知、想好、爱美，三者都是人类天性；人生来就有真善美的需要，真善美具备，人生才完美。

教育的功用就在顺应人类求知、想好、爱美的天性，使一个人在这三方面得到最大限度的调和的发展，以达到完美的生活。

“教育”一词在西文为education，是从拉丁动词educare来的，原义是“抽出”，所谓“抽出”就是“启发”。教育的目的在“启发”人性中所固有的求知、想好、爱美的本能，使它们尽量生展。中国儒家的最高的人生理想是“尽性”。他们说：“能尽人之性则能尽物之性，能尽物之性则可以赞天地之化育。”教育的目的可以说就是使人“尽性”，“发挥性之所固有”。

物有真善美三面，心有知情意三面，教育求在这三方面同时发展，于是有智育，德育，美育三节目。智育叫人研究学问，求知识，寻真理；德育叫人培养良善品格，学做人处世的方法和道

理；美育叫人创造艺术，欣赏艺术与自然，在人生世相中寻出丰富的兴趣。三育对于人生本有同等的重要，但是在流行教育中，只有智育被人看重，德育在理论上的重要性也还没有人否认，至于美育则在实施与理论方面都很少有人顾及。二十年前蔡子民先生一度提倡过“美育代宗教”，他的主张似没有发生多大的影响。还有一派人不但忽略美育，而且根本仇视美育。他们仿佛觉得艺术有几分不道德，美育对于德育有妨碍。希腊大哲学家柏拉图就以为诗和艺术是说谎的，逢迎人类卑劣情感的，多受诗和艺术的熏染，人就会失去理智的控制而变成情感的奴隶，所以他对诗人和艺术家说了一番客气话之后，就把他们逐出“理想国”的境外。中世纪耶稣教徒的态度很类似。他们以倡苦行主义求来世的解脱，文艺是现世中一种快乐，所以被看成一种罪孽。近代哲学家中卢梭是平等自由说的倡导者，照理应该能看得宽远一点，但是他仍是怀疑文艺，因为他把文艺和文化都看成朴素天真的腐化剂。托尔斯泰对近代西方艺术的攻击更丝毫不留情面，他以为文艺常传染不道德的情感，对于世道人心影响极坏。他在《艺术论》里说：“每个有理性有道德的人应该跟着柏拉图以及耶回教师，把这问题从新这样决定：宁可不要艺术，也莫再让现在流行的腐化的虚伪的艺术继续下去。”

这些哲学家和宗教家的根本错误在认定情感是恶的，理性是善的，人要能以理性镇压感情，才达到至善。这种观念何以是错误的呢？人是一种有机体，情感和理性既都是天性固有的，就不容易拆开。造物不浪费，给我们一份家当就有一份的用处。无论情感是否可以用理性压抑下去，纵是压抑下去，也是一种损耗，一种残废。人好比一棵花草，要根茎枝叶花实都得到平均的和谐的发展，才长得繁茂有生气。有些园丁不知道尽草木之性，用人

工去歪曲自然，使某一部分发达到超出常态，另一部分则受压抑摧残。这种畸形发展是不健康的状态，在草木如此，在人也是如此。理想的教育不是摧残一部分天性而去培养另一部分天性，以致造成畸形的发展；理想的教育是让天性中所有的潜蓄力量都得尽量发挥，所有的本能都得平均调和发展，以造成一个全人。所谓“全人”除体格强壮以外，心理方面真善美的需要必都得到满足。只顾求知而不顾其它的人是书虫，只讲道德而不顾其它的人是枯燥迂腐的清教徒，只顾爱美而不顾其它的人是颓废的享乐主义者。这三种人都不是全人而是畸形人，精神方面的驼子跛子。养成精神方面的驼子跛子的教育的无可辩护的。

美感教育是一种情感教育。它的重要我们的古代儒家是知道的。儒家教育特重诗，以为它可以兴观群怨；又特重礼乐，以为“礼以制其宜，乐以导其和”。《论语》有一段话总述儒家教育宗旨说：“兴于诗，立与礼，成于乐。”诗、礼、乐三项可以说都属于美感教育。诗与乐相关，目的在怡情养性，养成内心的和谐(harmony)；礼重仪节，目的在使行为仪表就规范，养成生活上的秩序(order)。蕴于中的是性情，受诗与乐的陶冶而达到和谐；发于外的是行为仪表，受礼的调节而进到秩序。内具和谐而外具秩序的生活，从伦理观点看，是最善的；从美感观点看，也是最美的。儒家教育出来的人要在伦理和美感观点都可以看得过去。

这是儒家教育思想中最值得注意的一点。他们的着重点无疑地是在道德方面，德育是他们的最后鹄的，这是他们与西方哲学家宗教家柏拉图和托尔斯泰诸人相同的。不过他们高于柏拉图和托尔斯泰诸人，因为柏拉图和托尔斯泰诸人误认美育可以妨碍德育，而儒家则认定美育为德育的必由之径。道德并非陈腐条文的遵守，而是至性真情的流露。所以德育从根本做起，必须怡情养

性。美感教育的功用就在怡情养性，所以是德育的基础工夫。严格地说，善与美不但不相冲突，而且到最高境界，根本是一回事，它们的必有条件同是和谐与秩序。从伦理观点看，美是一种善；从美感观点看，善也是一种美。所以在古希腊文与近代德文中，美善只有一个字，在中文和其它近代语文中，“善”与“美”二字虽分开，仍可互相替用。真正的善人对于生活不苟且，犹如艺术家对于作品不苟且一样。过一世生活好比做一篇文章，文章求惬意贵当，生活也须求惬意贵当。我们嫌恶行为上的鄙卑龌龊，不仅因其不善，也因其丑，我们赞赏行为上的光明磊落，不仅因其善，也因其美，一个真正有美感修养的人必定同时也有道德修养。

美育为德育的基础，英国诗人雪莱在《诗的辩护》里也说得透辟。他说：“道德的大原在仁爱，在脱离小我，去体验我以外的思想行为和体态的美妙。一个人如果真正做善人，必须能深广地想象，必须能设身处地替旁人想，人类的忧喜苦乐变成他的忧喜苦乐。要达到道德上的善，最大的途径是想象；诗从这根本上做工夫，所以能发生道德的影响。”换句话说，道德起于仁爱，仁爱就是同情，同情起于想象。比如你哀怜一个乞丐，你必定先能设身处地想象他的痛苦。诗和艺术对于主观是情境必能“出乎其外”，对于客观的情境必能“入乎其中”，在想象中领略它，玩索它，所以能扩大想象，培养同情。这种看法也与儒家学说暗合。儒家在诸德中特重“仁”，“仁”近于耶稣教的“爱”、佛教的“慈悲”，是一种天性，也是一种修养。仁的修养就在诗。儒家有一句很简赅深刻的话：“温柔敦厚诗教也。”诗教就是美育，温柔敦厚就是仁的表现。

美育不但不妨害德育而且是德育的基础，如上所述。不过美

育的价值还不仅在此。西方人有一句恒言说：“艺术是解放的，给人自由的。”(Art is liberative)这句话最能见出艺术的功用，也最能见出美育的功用。现在我们就在这句话的意义上发挥。从那几方面看，艺术和美育是“解放的，给人自由的”呢？

第一是本能冲动和情感的解放。人类生来有许多本能冲动和附带的情感，如性欲、生存欲、占有欲、爱、恶、怜、惧之类。本自然倾向，它们都需要活动，需要发泄。但是在实际生活中，它们不但常彼此互相冲突，而且与文明社会的种种约束如道德宗教法律习俗之类不相容。我们每个人都知道，本能冲动和欲望是无穷的，而实际上有机会实现的却寥寥有数。我们有时察觉到本能冲动和欲望不大体面，不免起羞恶之心，硬把它们压抑下去；有时自己对它们虽不羞恶而社会的压力过大，不容它们赤裸裸地暴露，也还是被压抑下去。性欲是一个最显著的例。从前哲学家宗教家大半以为这些本能冲动和情感都是卑劣的、不道德的、危险的，承认压抑是最好的处置。他们的整部道德信条有时只在理智镇压情欲。我们在上文指出这种看法的不合理，说它违背平均发展的原则，容易造成畸形发展。其实它的祸害还不仅如此。弗洛伊德(Freud)派心理学告诉我们，本能冲动和附带的情感仅可暂时压抑而不可永远消灭，它们理应有自由活动的机会，如果勉强被压抑下去，表面上象是消灭了，实际上在潜意识里凝聚成精神上的疮疤，为种种变态心理和精神病的根源。依弗洛伊德看，我们现代文明社会中人因受道德宗教法律习俗的裁制，本能冲动和情感常难得正常的发泄，大半都有些“被压抑的欲望”所凝成的“情意综”(complexes)。这些情意综潜蓄着极强烈的捣乱力，一旦爆发，就成精神上种种病态。但是这种潜力可以藉文艺而发泄，因为文艺所给的是想象世界，不受现实世界的束缚和冲突，

在这想象世界中，欲望可以用“望梅止渴”的办法得到满足。文艺还把带有野蛮性的本能冲动和情感提到一个较高尚较纯洁的境界去活动，所以有升华作用(sublimation)。有了文艺，本能冲动和情感才得自由发泄，不致凝成疮疖酿精神病，它的功用有如机器方面的“安全瓣”(safety valve)。弗洛伊德的心理学区有时近于怪诞，但实含有一部分真理。文艺和其它美感活动给本能冲动和情感以自由发泄的机会，在日常经验中也可以得到证明。我们每当愁苦无聊时，费一点工夫来欣赏艺术作品或自然风景，满腹的牢骚就马上烟消云散了。读古人痛快淋漓的文章，我们常有“先得我心”的感觉。看过一部戏或是读过一部小说之后，我们觉得曾经紧张了一阵是一件痛快事。这些快感都起于本能冲动和情感在想象世界中得解放。最好的例子是歌德著《少年维特之烦恼》的经过。他少时爱过一个已经许人的女子，心里痛苦已极，想自杀以了一切。有一天他听到一位朋友失恋自杀的消息，想到这事和他自己的境遇相似，可以写成一部小说。他埋头两礼拜，写成《少年维特之烦恼》，把自己心中怨慕愁苦的情绪一齐倾泻到书里，书成了，他的烦恼便去了，自杀的念头也消了。从这实例看，文艺确有解放情感的功用，而解放情感对于心理健康也确有极大的裨益，我们通常说一个人情感要有所寄托，才不致苦恼烦闷，文艺是大家公认为寄托情感的最好的处所。所谓“情感有所寄托”还是说它要有地方可以活动，可得解放。

其次是眼界的解放。宇宙生命时时刻刻在变动进展中，希腊哲人有“濯足急流，抽足再入，已非前水”的譬喻。所以在这种变动进展的过程中每一时每一境都是个别的、新鲜的、有趣的。美感经验并无深文奥义，它只在人生世相中见出某一时某一境特别新鲜有趣而加以流连玩味，或者把它描写出来。这句话中“见”

字最紧要。我们一般人对于本来在那里的新鲜有趣的东西不容易“见”着。这是什么缘故呢？不能“见”必有所蔽。我们通常把自己囿在习惯所画成的狭小圈套里，让它把眼界“蔽”着，使我们对它，以外的世界都视而不见，听而不闻。比如我们如果囿于饮食男女，饮食男女以外的事物就见不着；囿于奔走钻营，奔走以外的事就见不着。有人向海边农夫称赞他的门前海景美，他很羞涩地指着屋后菜园说：“海没有什么，屋后的一园菜倒还不差。”一园菜囿住了他，使他不能见到海景美。我们每个人都有所囿，有所蔽，许多东西都不能见，所见到的天地是非常狭小，陈腐的、枯燥的。诗人和艺术家所以超过我们一般人者就在情感比较真挚，感觉比较锐敏，观察比较深刻，想象比较丰富。我们“见”不着的他们“见”得着，并且他们“见”得到就说得出，我们本来“见”不着的他们“见”着说出来了，就使我们也可以“见”着。象一位英国诗人所说的，他们“借他们的眼睛给我们看”。(They lend their eyes for us to see)中国人爱好自然风景的趣味是陶谢王韦诸诗人所传染的。在Turner和Whistler以前，英国人就没有注意到泰晤士河上有雾。Byron以前，欧洲人很少赞美威尼斯。前一世纪的人崇拜自然，常咒骂城市生活和工商业文化，但是现代美国俄国的文学家有时把城市生活和工商业文化写得也很有趣。人生的罪孽灾害通常只引起忿恨，悲剧却教我们于罪孽灾祸中见出伟大壮严；丑陋乖讹通常只引起嫌恶，喜剧却教我们在丑陋乖讹中见出新鲜的趣味。Rembrandt画过一些疲癯残疾的老人以后，我们见出丑中也还有美。象征诗人出来以后，许多一纵即逝的情调使我们觉得精细微妙，特别值得留恋。文艺逐渐向前伸展，我们的眼界也逐渐放大，人生世相越显得丰富华严。这种眼界的解放给我们不少的生命力量，我们觉得人生有意

义，有价值，值得活下去。许多人嫌生活干燥，烦闷无聊，原因就在缺乏美感修养，见不着人生世相的新鲜有趣。这种人最容易堕落颓废，因为生命对于他们失去意义与价值。“哀莫大于心死”，所谓“心死”就是对于人生世相失去解悟与留恋，就是不能以美感态度去观照事物。美感教育不是替有闲阶级增加一件奢侈，而是使人在丰富华严的世界中随处吸收支持生命和推展生命的活力。朱子有一首诗说：“半亩方塘一鉴开，天光云影共徘徊，问渠那得清如许？为有源头活水来。”这诗所写的是一种修养的胜境。美感教育给我们的就是“源头活水”。

第三是自然限制的解放。这是德国唯心派哲学家康德、席勒、叔本华、尼采诸人所最着重的一点，现在我们用浅近语来说明它。自然世界是有限的，受因果律支配的，其中毫末细故都有它的必然性，因果线索命定它如此，它就丝毫移动不得。社会由历史铸就，人由遗传和环境造成。人的活动寸步离不开物质生存条件的支配，没有翅膀就不能飞，绝饮食就会饿死。由此类推，人在自然中是极不自由的。动植物和非生物一味顺从自然，接受它的限制，没有过分希冀，也就没有失望和痛苦。人却不同，他有心灵，有不可压的欲望，对于无翅不飞绝食饿死之类事实总觉有些歉然。人可以说是两重奴隶，第一服从自然的限制，其次要受自己的欲望驱使。以无穷欲望处有限自然，人便觉得处处不如意、不自由，烦闷苦恼都由此起。专就物质说，人在自然面前是很渺小的，它的力量抵不住自然的力量，无论你有如何大的成就，到头终不免一死，而且科学告诉我们，人类一切成就到最后都要和诸星球同归于毁灭，在自然圈套中求征服自然是不可能的，好比孙悟空跳来跳去，终跳不出如来佛的掌心。但是在精神方面，人可以跳开自然的圈套而征服自然，他可以在自然世界之

外另在想象中造出较能合理慰情的世界。这就是艺术的创造。在艺术创造中可以把自然拿在手里来玩弄，剪裁它、锤炼它，从新给以生命与形式。每一部文艺杰作以至于每人在人生自然中所欣赏到的美妙境界都是这样创造出来的。美感活动是人在有限中所挣扎得来的无限，在奴隶中所挣扎得来的自由。在服从自然限制而汲汲于饮食男女的寻求时，人是自然的奴隶；在超脱自然限制而创造欣赏艺术境界时，人是自然的主宰，换句话说，就是上帝。多受些美感教育，就是多学会如何从自然限制中解放出来，由奴隶变成上帝，充分地感觉人的尊严。

爱美是人类天性，凡是天性中所固有的必须趁适当时机去培养，否则象花草不及时下种及时培植一样，就会凋残萎谢。达尔文在自传里懊悔他一生专在科学上做工夫，没有把他年轻时对于诗和音乐的兴趣保持住，到老来他想用诗和音乐来调剂生活的枯燥，就抓不回年轻时那种兴趣，觉得从前所爱好的诗和音乐都索然无味。他自己说这是一部分天性的麻木。这是一个很好的前车之鉴。美育必须从年轻时就下手，年纪愈大，外务日纷繁，习惯的牢笼愈坚固，感觉愈迟钝，心里愈复杂，欣赏艺术力也就愈薄弱。我时常想，无论学那一科专门学问，干那一行职业，每个人都应该会听音乐，不断地读文学作品，偶尔有欣赏图画雕刻的机会。在西方社会中这些美感活动是每个受教育者的日常生活中的重要节日。我们中国人除专习文学艺术者以外，一般人对于艺术都漠不关心。这是最可惋惜的事。它多少表示民族生命力的低降，与精神的颓靡。从历史看，一个民族在最兴旺的时候，艺术成就必伟大，美育必发达。史诗悲剧时代的希腊、文艺复兴时代的意大利、莎士比亚时代的英国、歌德和贝多芬时代的德国都可以为证。我们中国人古代对于诗乐舞的嗜好也极普遍。《诗经》、

《礼记》、《左传》诸书所记载的歌乐舞的盛况常使人觉得仿佛是置身近代欧洲社会。孔子处周衰之际，特置慨于诗亡乐坏，也是见到美育与民族兴衰的关系密切。现在我们要想复兴民族，必须恢复周以前歌乐舞的盛况，这就是说，必须提倡普及的美感教育。

谈 文 学

序

这些短文都是在抗战中最后几年陆续写成的，在几个不同的刊物上发表过，因为都是谈文学，所以我把它们结集成为这个小册子。

文学是谈不尽的，坊间文学入门之类书籍实在太多。这类书籍没有多大用处，人人都知道。学文学第一件要事是多玩索名家作品，其次是自己多练习写作，如此才能亲自尝出甘苦，逐渐养成一种纯正的趣味，学得一副文学家体验人情物态的眼光和同情。到了这步，文学的修养就大体算成功了。如果不在这上面做功夫，读完任何数量的讨论文学的书籍，也无济于事。

这个小册子说浅一点不能算是文学入门，说深一点不能算是文学理论。它有时也为初入门者说法，有时也牵涉到理论，但是主要的是我自己学习文艺的甘苦之言。文学是我的第一个嗜好，这二十多年以来，很少有日子我不看到它，想到它。这些短文就是随时看和随时想所得到的收获。在写它们的时候，我一不敢凭空乱构，二不敢道听途说，我想努力做到“切实”二字。在这一点，我希望这个小册子和坊间一般文学入门之类书籍微有不同。我愿与肯用心的爱好文学的读者们印证经验。

文学与人生

文学是以语言文字为媒介的艺术。就其为艺术而言，它与音乐图画雕刻及一切号称艺术的制作有共同性：作者对于人生世相都必有一种独到的新鲜的观感，而这种观感都必有一种独到的新鲜的表现；这观感与表现即内容与形式，必须打成一片，融合无间，成为一种有生命的和谐的整体，能使观者由玩索而生欣喜。达到这种境界，作品才算是“美”。美是文学与其他艺术所必具的特质。就其以语言文字为媒介而言，文学所用的工具就是我们日常运思说话所用的工具，无待外求，不象形色之于图画雕刻，乐声之于音乐。每个人不都能运用形色或音调，可是每个人只要能说话就能运用语言，只要能识字就能运用文字。语言文字是每个人表现情感思想的一套随身法宝，它与情感思想有最直接的关系。因为这个缘故，文学是一般人接近艺术的一条最直截简便的路；也因为这个缘故，文学是一种与人生最密切相关的艺术。

我们把语言文字联在一起说，是就文化现阶段的实况而言，其实在演化程序上，先有口说的语言而后有手写的文字，写的文字与说的语言在时间上的距离可以有数千年乃至数万年之久，到现在世间还有许多民族只有语言而无文字。远在文字未产生以前，人类就有语言，有了语言就有文学。文学是最原始的也是最

普遍的一种艺术。在原始民族中，人人都欢喜唱歌，都欢喜讲故事，都欢喜戏拟人物的动作和姿态。这就是诗歌、小说和戏剧的起源。于今仍在世间流传的许多古代名著，象中国的《诗经》，希腊的荷马史诗，欧洲中世纪的民歌和英雄传说，原先都由口头传诵，后来才被人用文字写下来。在口头传诵的时期，文学大半是全民众的集体创作。一首歌或是一篇故事先由一部分人倡始，一部分人随和，后来一传十，十传百，辗转相传，每个传播的人都贡献一点心裁把原文加以润色或增损。我们可以说，文学作品在原始社会中没有固定的著作权，它是流动的，生生不息的，集腋成裘的。它的传播期就是它的生长期，它的欣赏者也就是它的创作者。这种文学作品最能表现一个全社会的人生观感，所以从前关心政教的人要在民俗歌谣中窥探民风国运，采风观乐在春秋时还是一个重要的政典。我们还可以进一步说，原始社会的文学就几乎等于它的文化；它的历史、政治、宗教、哲学等等都反映在它的诗歌、神话和传说里面。希腊的神话史诗，中世纪的民歌传说以及近代中国边疆民族的歌谣、神话和民间故事都可以为证。

口传的文学变成文字写定的文学，从一方面看，这是一个大进步，因为作品可以不纯由记忆保存，也不纯由口诵流传，它的影响可以扩充到更久更远。但从另一方面看，这种变迁也是文学的一个厄运，因为识字另需一番教育，文学既由文字保存和流传，文字便成为一种障碍，不识字的人便无从创造或欣赏文学，文学便变成一个特殊阶级的专利品。文人成了一个特殊阶级，而这阶级化又随社会演进而日趋尖锐，文学就逐渐和全民众疏远。这种变迁的坏影响很多，第一，文学既与全民众疏远，就不能表现全民众的精神和意识，也就不能从全民众的生活中吸收力量与

滋养，它就不免由窄狭化而传统化，形式化，僵硬化。其次，它既成为一个特殊阶级的兴趣，它的影响也就限于那个特殊阶级，不能普及于一般人，与一般人的生活不发生密切关系，于是一般人就把它认为无足轻重。文学在文化现阶段中几已成为一种奢侈，而不是生活的必需。在最初，凡是能运用语言的人都爱好文学；后来文字产生，只有识字的人才能爱好文学；现在连识字的人也大半不能爱好文学，甚至有一部分人鄙视或仇视文学，说它的影响不健康或根本无用。在这种情形之下，一个人要想郑重其事地来谈文学，难免有几分心虚胆怯，他至少须说出一点理由来辩护他的不合时宜的举动。这篇开场白就是替以后陆续发表的十几篇谈文学的文章作一个辩护。

先谈文学有用无用问题。一般人嫌文学无用，近代有一批主张“为文艺而文艺”的人却以为文学的妙处正在它无用。它和其他艺术一样，是人类超脱自然需要的束缚而发出的自由活动。比如说，茶壶有用，因能盛茶，是壶就可以盛茶，不管它是泥的瓦的扁的圆的，自然需要止于此。但是人不以此为满足，制壶不但要能盛茶，还要能娱目赏心，于是在质料、式样、颜色上费尽机巧以求美观。就浅狭的功利主义看，这种功夫是多余的，无用的；但是超出功利观点来看，它是人自作主宰的活动。人不惮烦要作这种无用的自由活动，才显得人是自家的主宰，有他的尊严，不只是受自然驱遣的奴隶；也才显得他有一片高尚的向上心。要胜过自然，要弥补自然的缺陷，使不完美的成为完美。文学也是如此。它起于实用，要把自己所知所感的说给旁人知道；但是它超过实用，要找好话说，要把话说得好，使旁人在话的内容和形式上同时得到愉快。文学所以高贵，值得我们费力探讨，也就在此。

这种“为文艺而文艺”的看法确有一番正当道理，我们不应该以浅狭的功利主义去估定文学的身价。但是我以为我们纵然退一步想，文学也不能说是完全无用。人之所以为人，不只因为他有情感思想，尤在他能以语言文字表现情感思想。试假想人类根本没有语言文字，象牛羊犬马一样，人类能否有那样光华灿烂的文化？文化可以说大半是语言文字的产品。有了语言文字，许多崇高的思想，许多微妙的情境，许多可歌可泣的事迹才能流传广播，由一个心灵出发，去感动无数心灵，去启发无数心灵的创造。这感动和启发的力量大小与久暂，就看语言文字运用得好坏。在数千载之下，《左传》、《史记》所写的人物事迹还活现在我们眼前，若没有左丘明、司马迁的那种生动的文笔，这事如何能做到？在数千载之下，柏拉图的《对话集》所表现的思想对于我们还是那么亲切有趣，若没有柏拉图的那种深入而浅出的文笔，这事又如何能做到？从前也许有许多值得流传的思想与行迹，因为没有遇到文人的点染，就淹没无闻了。我们自己不时常感觉到心里有话要说而说不出的苦楚么？孔子说得好：“言之无文，行之不远。”单是“行远”这一个功用就深广不可思议。

柏拉图、卢梭、托尔斯泰和程伊川都曾怀疑到文学的影响，以为它是不道德的或是不健康的。世间有一部分文学作品确有这种毛病，本无可讳言，但是因噎不能废食，我们只能归咎于作品不完美，不能断定文学本身必有罪过。从纯文艺观点看，在创作与欣赏的聚精会神的状态中，心无旁涉，道德的问题自无从闯入意识阈。纵然离开美感态度来估定文学在实际人生中的价值，文艺的影响也决不会是不道德的，而且一个人如果有纯正的文艺修养，他在文艺方面所受的道德影响可以比任何其他体验与教训的影响更为深广。“道德的”与“健全的”原无二义。健全的人生

理想是人性的多方面的谐和的发展，没有残废也没有臃肿。譬如草木，在风调雨顺的环境之下，它的一般生机总是欣欣向荣，长得枝条茂畅，花叶扶疏。情感思想便是人的生机，生来就需要宣泄生长，发芽开花。有情感思想而不能表现，生机便遭窒塞残损，好比一株发育不完全而呈病态的花草。文艺是情感思想的表现，也就是生机的发展，所以要完全实现人生，离开文艺决不成。世间有许多对文艺不感兴趣的人干枯浊俗，生趣索然，其实都是一些精神方面的残废人，或是本来生机就不畅旺，或是有畅旺的生机因为窒塞而受摧残。如果一种道德观要养成精神上的残废人，它本身就是不道德的。

表现在人生中不是奢侈而是需要，有表现才能有生展，文艺表现情感思想，同时也就滋养情感思想使它生展。人都知道文艺是“怡情养性”的。请仔细玩索“怡养”两字的意味！性情在怡养的状态中，它必定是健旺的，生发的，快乐的。这“怡养”两字却不容易做到，在这纷纭扰攘的世界中，我们大部分时间与精力都费在解决实际生活问题，奔波劳碌，很机械地随着疾行车流转，一日之中能有几许时刻回想到自己有性情？还论怡养！凡是文艺都是根据现实世界而铸成另一超现实的意象世界，所以它一方面是现实人生的返照，一方面也是现实人生的超脱。在让性情怡养在文艺的甘泉时，我们霎时间脱去尘劳，得到精神的解放，心灵如鱼得水地徜徉自乐；或是用另一个比喻来说，在干燥闷热的沙漠里走得很疲劳之后，在清泉里洗一个澡，绿树荫下歇一会儿凉。世间许多人在劳苦里打翻转，在罪孽里打翻转，俗不可耐，苦不可耐，原因只在洗澡歇凉的机会太少。

从前中国文人有“文以载道”的说法，后来有人嫌这看法的道学气太重，把“诗言志”一句老话抬出来，以为文学的功用只

在言志；释志为“心之所之”，因此言志包涵表现一切心灵活动在內。文学理论家于是分文学为“载道”、“言志”两派，仿佛以为这两派是两极端，绝不相容——“载道”是“为道德教训而文艺”，“言志”是“为文艺而文艺”。其实这问题的关键全在“道”字如何解释。如果释“道”为狭义的道德教训，载道就显然小看了文学。文学没有义务要变成劝世文或是修身科的高头讲章。如果释“道”为人生世相的道理，文学就决不能离开“道”，“道”就是文学的真实性。志为心之所之，也就要合乎“道”，情感思想的真实本身就是“道”，所以“言志”即“载道”，根本不是两回事，哲学科学所谈的是“道”，文艺所谈的仍然是“道”，所不同者哲学科学的道是抽象的，是从人生世相中抽绎出来的，好比从盐水中所提出来的盐；文艺的道是具体的，是含蕴在人生世相中的，好比盐溶于水，饮者知咸，却不辨何者为盐，何者为水。用另一个比喻来说，哲学科学的道是客观的、冷的、有精气而无血肉的；文艺的道是主观的、热的，通过作者的情感与人格的渗沥，精气与血肉凝成完整生命的。换句话说，文艺的“道”与作者的“志”融为一体。

我常感觉到，与其说“文以载道”，不如说“因文证道”。《楞严经》记载佛有一次问他的门徒从何种方便之门，发菩提心，证圆通道。几十个菩萨罗汉轮次起答，有人说从声音，有人说从颜色，有人说从香味，大家总共说出二十五个法门（六根、六尘、六识、七大，每一项都可成为证道之门）。读到这段文章，我心里起了一个幻想，假如我当时在座，轮到我起立作答时，我一定说我的方便之门是文艺。我不敢说我证了道，可是从文艺的玩索，我窥见了道的一斑。文艺到了最高的境界，从理智方面说，对于人生世相必有深广的观照与彻底的了解，如阿波罗凭高远

眺，华严世界尽成明镜里的光影，大有佛家所谓万法皆空，空而不空的景象；从情感方面说，对于人世悲欢好丑必有平等的真挚的同情，冲突化除后的谐和，不沾小我利害的超脱，高等的幽默与高度的严肃，成为相反者之同一。柏格森说世界时时刻刻在创化中，这好比一个无始无终的河流，孔子所看到的“逝者如是夫，不舍昼夜”，希腊哲人所看到的“濯足清流，抽足再入，已非前水”，所以时时刻刻有它的无穷的兴趣。抓住某一刻的新鲜景象与兴趣而给以永恒的表现，这是文艺。一个对于文艺有修养的人决不感觉到世界的干枯或人生的苦闷。他自己有表现的能力固然很好，纵然不能，他也有一双慧眼看世界，整个世界的动态便成为他的诗，他的图画，他的戏剧，让他的性情在其中“怡养”。到了这种境界，人生便经过了艺术化，而身历其境的人，在我想，可以算得一个有“道”之士。从事于文艺的人不一定都能达到这个境界，但是它究竟不失为一个崇高的理想，值得追求，而且在努力修养之后，可以追求得到。

资禀与修养

拉丁文中有一句名言：“诗人是天生的不是造作的。”这句话本有不可磨灭的真理，但是往往被不努力者援为口实。迟钝人说，文学必须靠天才，我既没有天才，就生来与文学无缘，纵然努力，也是无补费精神。聪明人说，我有天才，这就够了，努力不但是多余的，而且显得天才还有缺陷，天才之所以为天才，正在它不费力而有过人的成就。这两种心理都很普遍，误人也很不浅。文学的门本是大开的。迟钝者误认为它关得很严密不敢去问津；聪明者误认为自己生来就在门里，用不着摸索。他们都同样地懈怠下来，也同样地被关在门外。

从前有许多迷信和神秘色彩附丽在“天才”这个名词上面，一般人以为天才是神灵的凭借，与人力全无关系。近代学者有人说它是一种精神病，也有人说它是“长久的耐苦”。这个名词似颇不易用科学解释。我以为与其说“天才”，不如说“资禀”。资禀是与生俱来的良知良能，只有程度上的等差，没有绝对的分别，有人多得一点，有人少得一点。所谓“天才”不过是在资禀方面得天独厚，并没有什么神奇。莎士比亚和你我相去虽不可以道里计，他所有的资禀你和我并非完全没有，只是他有的多，我们有的少。若不然，他和我们在智能上就没有共同点，我们也就

无从了解他、欣赏他了。除白痴以外，人人都多少可以了解欣赏文学，也就多少具有文学所必需的资禀。不单是了解欣赏，创作也还是一理。文学是用语言文字表现思想情感的艺术，一个人只要有思想情感，只要能运用语言文字，也就具有创作文学所必需的资禀。

就资禀说，人人本都可以致力文学；不过资禀有高有低，每个人成为文学家的可能性和在文学上的成就也就有大有小。我们不能对于每件事都能登峰造极，有几分欣赏和创作文学的能力，总比完全没有好。要每个人都成为第一流文学家，这不但是不可能，而且也大可不必；要每个人都能欣赏文学，都能运用语言文字表现思想情感，这不但是很好的理想，而且是可以实现和应该实现的理想。一个人所应该考虑的，不是我究竟应否在文学上下一番功夫（这不成为问题，一个人不能欣赏文学，不能发表思想情感，无疑地算不得一个受教育的人），而是我究竟还是专门做文学家，还是只要一个受教育的人所应有的欣赏文学和表现思想情感的能力？

这第二个问题确值得考虑。如果只要有一个受教育的人所应有的欣赏文学和表现思想情感的能力，每个人只须经过相当的努力，都可以达到，不能拿没有天才做借口；如果要专门做文学家，他就要自问对文学是否有特优的资禀。近代心理学家研究资禀，常把普遍智力和特殊智力分开。普遍智力是施诸一切对象而都灵验的，象一把同时可以打开许多种锁的钥匙；特殊智力是施诸某一种特殊对象而才灵验的，象一把只能打开一种锁的钥匙。比如说，一个人的普遍智力高，无论读书、处事或作战、经商，都比低能人要强；可是读书、处事、作战、经商各需要一种特殊智力。尽管一个人件件都行，如果他的特殊智力在经商，他在经

商方面的成就必比做其他事业都强。对于某一项有特殊智力，我们通常说那一项为“性之所近”。一个人如果要专门做文学家就非性近于文学不可。如果性不相近而勉强去做文学家，成功的固然并非绝对没有，究竟是用违其才；不成功的却居多数，那就是精力的浪费了。世间有许多人走错门路，性不近于文学而强作文学家，耽误了他们在别方面可以有为的才力，实在很可惜。“诗人是天生的不是造作的”这句话，对于这种人确是一个很好的当头棒。

但是这句话终有语病。天生的资禀只是潜能，要潜能成为事实，不能不借人力造作。好比花果的种子，天生就有一种资禀可以发芽成树、开花结实，但是种子有很多不发芽成树。开花结实的，因为缺乏人工的培养。种子能发芽成树、开花结实，有一大半要靠人力，尽管它天资如何优良。人的资禀能否实现于学问事功的成就，也是如此。一个人纵然生来就有文学的特优资禀，如果他不下功夫修养，他必定是苗而不秀，华而不实。天才愈卓越，修养愈深厚，成就也就愈伟大。比如说李白、杜甫对于诗不能说是无天才，可是读过他们诗集的人都知道这两位大诗人所下的功夫。李白在人生哲学方面有道家的底子，在文学方面从《诗经》、《楚辞》直到齐梁体诗，他没有不费苦心模拟过。杜诗无一字无来历为世所共知。他自述经验说，“读书破万卷，下笔如有神”。西方大诗人象但丁、莎士比亚、歌德诸人，也没有一个不是修养出来的。莎士比亚是一般人公评为天才多于学问的，但是谁能测量他的学问的深浅？医生说，只有医生才能写出他的某一幕；律师说，只有学过法律的人才能了解他的某一剧的术语。你说他没有下功夫研究过医学、法学等等？我们都惊讶他的成熟作品的伟大，却忘记他的大半生精力都费在改编前人的剧本，在

其中讨诀窍。这只是随便举几个例。完全是“天生”的而不经“造作”的诗人，在历史上却无先例。

孔子有一段论学问的话最为人所称道：“或生而知之，或学而知之，或困而知之，及其知之一也。”这话确有至理，但亦看“知”的对象为何。如果所知的是文学，我相信“生而知之”者没有，“困而知之”者也没有，大部分文学家是有“生知”的资禀，再加上“困学”的功夫，“生知”的资禀多一点，“困学”的功夫也许可以少一点。牛顿说：“天才是长久的耐苦。”这话也须用逻辑眼光去看，长久的耐苦不一定造成天才，天才却有赖于长久的耐苦。一切的成就都如此，文学只是一例。

天生的是资禀，造作的是修养；资禀是潜能，是种子；修养使潜能实现，使种子发芽成树，开花结实。资禀不是我们自己力量所能控制的，修养却全靠自家的努力。在文学方面，修养包涵极广，举其大要，约有三端：

第一是人品的修养。人品与文品的关系是美学家争辩最烈的问题，我们在这里只能说一个梗概。从一方面说，人品与文品似无必然的关系。魏文帝早已说过：“古今文人类不护细行。”刘彦和在《文心雕龙·程器》篇里一口气就数了一二十个没有品行的文人，齐梁以后有许多更显著的例，象冯延巳、严嵩、阮大铖之流还不在于内。在克罗齐派美学家看，这也并不足为奇。艺术的活动出于直觉，道德的活动出于意志；一为超实用的，一为实用的，二者实不相谋。因此，一个人在道德上的成就不能裨益也不能妨害他在艺术上的成就，批评家也不应从他的生平事迹推论他的艺术的人格。

但是从另一方面说，言为心声，文如其人。思想情感为文艺的渊源，性情品格又为思想情感的型范，思想情感真纯则文艺华

实相称，性情品格深厚则思想情感亦自真纯。“仁者之言藹如”，“修辞知其所蔽”。屈原的忠贞耿介，陶潜的冲虚高远，李白的徜徉自恣，杜甫的每饭不忘君国，都表现在他们的作品里面。他们之所以伟大，就因为他们的一篇一什都不仅为某一时会即景生情偶然兴到的成就，而是整个人格的表现。不了解他们的人格，就决不能彻底了解他们的文艺。从这个观点看，培养文品在基础上下功夫就必须培养人品。这是中国先儒的一致主张，“文以载道”说也就是从这个看法出来的。

人是有机体，直觉与意志，艺术的活动与道德的活动恐怕都不能象克罗齐分得那样清楚。古今尽管有人品很卑鄙而文艺却很优越的，究竟是占少数，我们可以用心理学上的“双重人格”去解释。在甲重人格(日常的)中一个人尽管不矜细行，在乙重人格(文艺的)中他却谨严真诚。这种双重人格究竟是一种变态，如论常例，文品表现人品是千真万确的事实。所以一个人如果想在文艺上有真正伟大的成就，他必须有道德的修养。我们并非鼓励他去做狭隘的古板的道学家，我们也并不主张一切文学家在品格上都走一条路。文品需要努力创造，各有独到，人品亦如此，一个文学家必须有真挚的性情和高远的胸襟，但是每个人的性情中可以特有一种天地，每个人的胸襟中可以特有一副丘壑，不必强同而且也决不能强同。

其次是一般学识经验的修养。文艺不单是作者人格的表现，也是一般人生世相的返照。培养人格是一套功夫，对于一般人生世相积蓄丰富而正确的学识经验又另是一套功夫。这可以分两层说。一是读书。从前中国文人以能熔经铸史为贵，韩愈在《进学解》里发挥这个意思，最为详尽。读书的功用在储知蓄理，扩充眼界，改变气质。读的范围愈广，知识愈丰富，审辨愈精当，胸

襟也愈恢阔。在近代，一个文人不但要博习本国古典，还要涉猎近代各科学问，否则见解难免偏蔽。这事固然很难。我们第一要精选，不浪费精力于无用之书；第二要持恒，日积月累，涓涓终可成江河；第三要有哲学的高瞻远瞩，科学的客观剖析，否则食而不化，学问反足以桔没性灵。其次是实地观察体验。这对于文艺创作或比读书还更重要。从前中国文人喜游名山大川，一则增长阅历，一则吸纳自然界瑰奇壮丽之气与幽深玄渺之趣。其实这种“气”与“趣”不只在自然中可以见出，在一般人生世相中也可得到。许多著名的悲喜剧与近代小说所表现的精神气魄正不让于名山大川。观察体验的最大的功用还不仅在此，尤其在洞达人情物理。文学超现实而却不能离现实，它所创造的世界尽管有时是理想的，却不能不有现实世界的真实性。近代写实主义者主张文学须有“凭证”，就因为这个道理。你想写某一种社会或某一种人物，你必须对于那种社会那种人物的外在生活与内心生活都有彻底的了解，这非多观察多体验不可。要观察得正确，体验得深刻，你最好投身他们中间，和他们过同样的生活。你过的生活愈丰富，对于人性的了解愈深广，你的作品自然愈有真实性，不致如雾里看花。

第三是文学本身的修养。“工欲善其事，必先利其器”。文学的器具是语言文字。我们第一须认识语言文字，其次须有运用语言文字的技巧。这事看来似很容易，因为一般人日常都在运用语言文字；但是实在极难，因为文学要用平常的语言文字产生不平常的效果。文学家对于语言文字的了解必须比一般人都较精确，然后可以运用自如。他必须懂得字的形声义，字的组织以及音义与组织对于读者所生的影响。这要包涵语文学、逻辑学、文法、美学和心理学各科知识。从前人做文言文很重视小学（即语文

学),就已看出工具的重要。我们现在做语体文比较做文言文更难。一则语言文字有它的历史渊源,我们不能因为做语体文而不研究文言文所用的语文,同时又要特别研究流行的语文;一则文言文所需要的语文知识有许多专书可供,流行的语文的研究还在草创,大半还靠作者自己努力去摸索。在现代中国,一个人想做出第一流文学作品,别的条件不用说,单说语文研究一项,他必须有深厚的修养。他必须达到有话都可说出而且说得好的程度。

运用语言文字的技巧一半根据对于语言文字的认识,一半也要靠虚心模仿前人的范作。文艺必止于创造,却必始于模仿,模仿就是学习。最简捷的办法是精选模范文百篇左右(能多固好;不能多,百篇就很够),细心研究每篇的命意布局分段造句和用字,务求透懂,不放过一字一句,然后把它熟读成诵,玩味其中声音节奏与神理气韵,使它不但沉到心灵里去,还须沉到筋肉里去。这一步做到了,再拿这些模范来模仿(从前人所谓“拟”),模仿可以由有意的渐变为无意的。习惯就成了自然。入手不妨尝试各种不同的风格,再在最合宜于自己的风格上多下功夫,然后融合各家风格的长处,成就一种自己独创的风格。从前做古文的人大半经过这种训练,依我想,做语体文也不能有一个更好的学习方法。

以上谈文学修养,仅就其大者略举几端,并非说这就尽了文学修养的能事。我们只要想一想这几点所需要的功夫,就知道文学并非易事,不是全靠天才所能成功的。

文学的趣味

文学作品在艺术价值上有高低的分别，鉴别出这高低而特有所好，特有所恶，这就是普通所谓趣味。辨别一种作品的趣味就是评判，玩索一种作品的趣味就是欣赏，把自己在人生自然或艺术中所领略得的趣味表现出就是创造。趣味对于文学的重要于此可知。文学的修养可以说就是趣味的修养。趣味是一个比喻，由口舌感觉引申出来的。它是一件极寻常的事，却也是一件极难的事。虽说“天下之口有同嗜”，而实际上“人莫不饮食也，鲜能知味”。它的难处在没有固定的客观的标准，而同时又不能完全凭主观的抉择。说完全没有客观的标准吧，文章的美丑犹如食品的甜酸，究竟容许公是公非的存在；说完全可以凭客观的标准吧，一般人对于文艺作品的欣赏有许多个别的差异，正如有人嗜甜，有人嗜辣。在文学方面下过一番功夫的人都明白文学上趣味的分别是极微妙的，差之毫厘往往谬以千里。极深厚的修养常在毫厘之差上见出，极艰苦的磨炼也常是在毫厘之差上做功夫。

举一两个实例来说。南唐中主的《浣溪沙》是许多读者所熟读的：

菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间。还与韶光共憔悴，

不堪看。细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒。多少泪珠何限恨，倚阑干。

冯正中，王荆公诸人都极赏“细雨梦回”二句，王静安在《人间词话》里却说：“菡萏香销二句大有众芳芜秽美人迟暮之感，乃古今独赏其细雨梦回二句，故知解人正不易得。”《人间词话》又提到秦少游的《踏莎行》，这首词最后两句是“郴江幸自绕郴山，为谁流下潇湘去”，最为苏东坡所叹赏，王静安也不以为然：“少游词境最为凄惋，至‘可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮’，则变而为凄厉矣。东坡赏其后二语，犹为皮相。”

这种优秀的评判正足见趣味的高低。我们玩味文学作品时，随时要评判优劣，表示好恶，就随时要显趣味的高低。冯正中、王荆公、苏东坡诸人对于文学不能说算不得“解人”，他们所指出的好句也确实是好，可是细玩王静安所指出的另外几句，他们的见解确不无可议之处，至少是“郴江绕郴山”二句实在不如“孤馆闭春寒”二句。几句中间的差别微妙到不易分辨的程度，所以容易被人忽略过去。可是它所关却极深广，赏识“郴江绕郴山”的是一种胸襟，赏识“孤馆闭春寒”的另是一种胸襟；同时，在这一两首词中所用的鉴别的眼光可以应用来鉴别一切文艺作品，显出同样的抉择，同样的好恶，所以对于一章一句的欣赏大可见出一个人的一般文学趣味。好比善饮酒者有敏感鉴别一杯酒，就有敏感鉴别一切的酒。趣味其实就是这样的敏感。离开这一点敏感，文艺就无由欣赏，好丑妍媸就变成平等无别。

不仅欣赏，在创作方面我们也需要纯正的趣味。每个作者必须是自己的严正的批评者，他在命意布局遣词造句上都须辨析锱铢，审慎抉择，不肯有一丝一毫含糊敷衍。他的风格就是他的人

格，而造成他的特殊风格的就是他的特殊趣味。一个作家的趣味在他的修改锻炼的功夫上最容易见出。西方名家的稿本多存在博物馆，其中修改的痕迹最足发人深省。中国名家修改的痕迹多随稿本淹没，但在笔记杂著中也偶可见一斑。姑举一例。黄山谷的《冲雪宿新寨》一首七律的五六两句原为“俗学近知回首晚，病身全觉折腰难”。这两句本甚好，所以王荆公在都中听到，就击节赞叹，说“黄某非风尘俗吏”。但是黄山谷自己仍不满意，最后改为“小吏有时须束带，故人颇问不休官”。这两句仍是用陶渊明见督邮的典故，却比原文来得委婉有含蓄。弃彼取此，亦全凭趣味。如果在趣味上不深究，黄山谷既写成原来两句，就大可苟且偷安。

以上谈欣赏和创作，摘句说明，只是为其轻而易举，其实一切文艺上的好恶都可作如是观。你可以特别爱好某一家，某一体，某一时代，某一派别，把其余都看成左道狐禅。文艺上的好恶往往和道德上的好恶同样地强烈深固，一个人可以在趣味异同上区别敌友，党其所同，伐其所异。文学史上许多派别，许多笔墨官司，都是这样起来的。

在这里我们会起疑问：文艺有好坏，爱憎起于好坏，好的就应得一致爱好，坏的就应得一致憎恶，何以文艺的趣味有那么大的纷歧呢？你拥护六朝，他崇拜唐宋；你赞赏苏辛，他推尊温李，纷纭扰攘，莫衷一是。作品的优越不尽可为凭，莎士比亚、布莱克、华兹华斯一般开风气的诗人在当时都不很为人重视。读者的深厚造诣也不尽可为凭，托尔斯泰攻击莎士比亚和歌德，约翰逊看不起弥尔顿，法朗士讥诮荷马和维吉尔。这种趣味的纷歧是极有趣的事实。粗略地分析，造成这事实的有下列几个因素：

第一是资禀性情。文艺趣味的偏向在大体上先天已被决定。

最显著的是民族根性。拉丁民族最喜欢明晰，条顿民族最喜欢力量，希伯来民族最喜欢严肃，他们所产生的文艺就各具一种风格，恰好表现他们的国民性。就个人论，据近代心理学的研究，许多类型的差异都可以影响文艺的趣味。比如在想象方面，“造形类”人物要求一切象图画那样一目了然，“涣散类”人物喜欢一切象音乐那样迷离隐约；在性情方面，“硬心类”人物偏袒阳刚，“软心类”人物特好阴柔；在天然倾向方面，“外倾”者喜欢戏剧式的动作，“内倾”者喜欢独语体诗式的默想。这只是就几个荦荦大端来说，每个人在禀赋性情方面还有他的特殊个性，这和他的文艺的趣味也密切相关。

其次是身世经历。《世说新语》中谢安有一次问子弟：“《毛诗》何句最佳？”谢玄回答：“昔我往矣，杨柳依依；今我来思，雨雪霏霏。”谢安表示异议，说：“吁谟定命，远猷辰告句有雅人深致。”这两人的趣味不同，却恰合两人不同的身分。谢安自己是当朝一品，所以特别能欣赏那形容老成谋国的两句；谢玄是翩翩佳公子，所以那流连风景，感物兴怀的句子很合他的口胃。本来文学欣赏，贵能设身处地去体会。如果作品所写的与自己所经历的相近，我们自然更容易了解，更容易起同情。杜工部的诗在这抗战期中读起来，特别亲切有味，也就是这个道理。

第三是传统习尚。法国学者泰纳著《英国文学史》，指出“民族”、“时代”、“周围”为文学的三大决定因素，文艺的趣味也可以说大半受这三种势力形成。各民族、各时代都有它的传统，每个人的“周围”（法文milieu略似英文circle，意谓“圈子”，即常接近的人物，比如说，属于一个派别就是站在那个圈子里）都有它的习尚。在西方，古典派与浪漫派、理想派与写实派；在中国，六朝文与唐宋古文，选体诗、唐诗和宋诗，五代

词、北宋词和南宋词，桐城派古文和阳湖派古文，彼此中间都树有很森严的壁垒。投身到某一派旗帜之下的人，就觉得只有那一派是正统，阿其所好，以至目空其余一切。我个人与文艺界朋友的接触，深深地感觉到传统习尚所产生的一些不愉快的经验。我对新文学属望很殷，费尽千言万语也不能说服国学耆宿们，让他们相信新文学也自有一番道理。我也很爱读旧诗文，向新文学作家称道旧诗文的好处，也被他们嗤为顽固。此外新旧文学家中又各派别之下有派别，京派海派，左派右派，彼此相持不下。我冷眼看得很清楚，每派人都站在一个“圈子”里，那圈子就是他们的“天下”。

一个人在创作和欣赏时所表现的趣味，大半由上述三个因素决定。资禀性情、身世经历和传统习尚，都是很自然地套在一个人身上的，轻易不能摆脱，而且它们的影响有好有坏，也不必完全摆脱。我们应该做的功夫是根据固有的资禀性情而加以磨砺陶冶，扩充身世经历而加以细心的体验，接收多方的传统习尚而求截长取短，融会贯通。这三层功夫就是普通所谓学问修养。纯恃天赋的趣味不足为凭，纯恃环境影响造成的趣味也不足为凭，纯正的可凭的趣味必定是学问修养的结果。

孔子有言：“知之者不如好之者，好之者不如乐之者”，仿佛以为知、好、乐是三层事，一层深一层；其实在文艺方面，第一难关是知，能知就能好，能好就能乐。知、好、乐三种心理活动融为一体，就是欣赏，而欣赏所凭的就是趣味。许多人在文艺趣味上有欠缺，大半由于在知上有欠缺。

有些人根本不知，当然不会盛感到趣味，看到任何好的作品都如蠹牛听琴，不起作用。这是精神上的残废。犯这种毛病的人失去大部分生命的意味。

有些人知得不正确，于是趣味低劣，缺乏鉴别力，只以需要刺激或麻醉，取恶劣作品疗饥过瘾，以为这就是欣赏文学。这是精神上的中毒，可以使整个的精神受腐化。

有些人知得不周全，趣味就难免窄狭，象上文所说的，被囿于某一派别的传统习尚，不能自拔。这是精神上的短视，“坐井观天，诬天藐小”。

要诊治这三种流行的毛病，唯一的方剂是扩大眼界，加深知解。一切价值都由比较得来，生长在平原，你说一个小山坡最高，你可以受原谅，但是你错误。“登东山而小鲁，登泰山而小天下”，那“天下”也只是孔子所能见到的天下。要把山估计得准确，你必须把世界名山都游历过，测量过。研究文学也是如此，你玩索的作品愈多，种类愈复杂，风格愈纷歧，你的比较资料愈丰富，透视愈正确，你的鉴别力(这就是趣味)也就愈可靠。

人类心理都有几分惰性，常以先入为主，想获得一种新趣味，往往须战胜一种很顽强的抵抗力。许多旧文学家不能欣赏新文学作品，就因为这个道理。就我个人的经验来说，起初习文言文，后来改习语体文，颇费过一番冲突与挣扎。在才置信语体文时，对文言文颇有些反感，后来多经摸索，觉得文言文仍有它的不可磨灭的价值。专就学文言文说，我起初学桐城派古文，跟着古文家们骂六朝文的绮靡，后来稍致力于六朝人的著作，才觉得六朝文也有为唐宋文所不可及处。在诗方面我从唐诗入手，觉宋诗索然无味，后来读宋人作品较多，才发现宋诗也特有一种风味。我学外国文学的经验也大致相同，往往从笃嗜甲派不了解乙派，到了解乙派而对甲派重新估定价值。我因而想到培养文学趣味好比开疆辟土，须逐渐把本来非我所有的征服为我所有。英国诗人华兹华斯说道：“一个诗人不仅要创造作品，还要创造能欣

赏那种作品的趣味。”我想不仅作者如此，读者也须时常创造他的趣味。生生不息的趣味才是活的趣味，象死水一般静止的趣味必定陈腐。活的趣味时时刻刻在发现新境界，死的趣味老是围在一个窄狭的圈子里。这道理可以适用于个人的文学修养，也可以适用于全民族的文学演进史。

文学上的低级趣味(上): 关于作品内容

一般讨论文学的人大半侧重好的文学作品，不很注意坏的文学作品，所以导引正路的话说得多，指示迷途的话说得少。刘彦和在《文心雕龙》里有一篇《指瑕》，只谈到用字不妥一点。章实斋在《文史通义》里有一篇《古文十弊》，只专就古文立论，而且连古文的弊病也未能说得深中要害，例如讥刺到“某国某封某公同里某人之枢”之类好袭头衔的毛病，未免近于琐屑。嗣后模仿《古文十弊》的文章有张鸿米的《今文十弊》(见《北平师大月刊》第十三期)和林语堂的《今文八弊》(见《人间世》第二十七期)，也都偏从文字体裁和文人习气方面着眼，没有指出文学本身上的最大毛病。我以为文学本身上的最大毛病是低级趣味。所谓“低级趣味”就是当爱好的东西不会爱好，不当爱好的东西偏特别爱好。古人有“嗜痂成癖”的故事，就饮食说，爱吃疮疤是一种低级趣味。在文学上，无论是创作或是欣赏，类似“嗜痂成癖”的毛病很多。许多人自以为在创作文学或欣赏文学，其实他们所做的勾当与文学毫不相干。文学的创作和欣赏都要靠极锐敏的美丑鉴别力，没有这种鉴别力就会有低级趣味，把坏的看成好的。这是一个极严重的毛病。

在这两篇文章里我想把文学上的低级趣味分为十项来说。弊病并不一定只有十种，我不过仿章实斋《古文十弊》的先例，略举其成数而已，其余的不难类推。我把我所举的十种低级趣味略加分析，发现其中有五种是偏于作品内容的，另外五种是偏于作者态度的。

本篇先说关于内容方面的低级趣味。本来文学之所以为文学，在内容与形式构成不可分拆的和谐的有机整体。如果有人专从内容着眼或专从形式着眼去研究文学作品，他对于文学就不免是外行。比如说崔颢的《长干行》“君家何处住？妾住在横塘。移舟暂借问，或恐是同乡”这首短诗，如果把内容和形式拆开来说，那女子攀问同乡一段情节(内容)算得什么？那二十字所排列的五绝体(形式)又算得什么？哪一个船码头上没有攀问同乡的男女？哪一个村学究不会胡诌五言四句？然而《长干行》是世人公认的好诗，它就好在把极寻常的情节用极寻常的语言表现成为一种生动的画境，使读者如临其境，如见其人，如闻其声，如见其情。这是一个短例，一切文学作品都可作如此观。但是一般人往往不明白这个浅近的道理，遇到文学作品，不追问表现是否完美而专去问内容。他们所爱好的内容最普遍的是下列五种。

第一是侦探故事。人生来就有好奇心，一切知识的寻求，学问的探讨以及生活经验的尝试，都由这一点好奇心出发，故事的起源也就在人类的好奇心。小孩子略懂人事，便爱听故事，故事愈穿插得离奇巧妙，也就愈易发生乐趣。穿插得最离奇巧妙的莫过于侦探故事。看这种故事有如猜谜，先有一个困难的疑团，产生疑团的情境已多少埋伏着可以解释疑团的线索，若隐若现，忽起忽没，旧线索牵引新线索，三弯九转，最后终于转到答案。在搜寻线索时，“山重水复疑无路，柳暗花明又一村”，是一种乐

趣；在穷究到底时，“一旦豁然贯通”，更是一种乐趣。贪求这种乐趣本是人情之常，而且文学作品也常顾到要供给这种乐趣，在故事结构上做功夫。小说和戏剧所常讲究的“悬揣与突惊”(suspense and surprise)便是侦探故事所赖以引人入胜的两种技巧。所以爱好侦探故事本身并不是一种坏事，在文学作品中爱好侦探故事的成分也不是一种坏事。但是我们要明白，单靠寻常侦探故事的一点离奇巧妙的穿插决不能成为文学作品，而且文学作品中有这种穿插的，它的精华也决不在此。文学作品之成为文学作品，在能写出具体的境界，生动的人物和深刻的情致。它不但要能满足理智，尤其要感动心灵。这恰是一般侦探故事所缺乏的，看最著名的《福尔摩斯侦探案》或《春明外史》就可以明白。它们有如解数学难题和猜灯谜，所打动的是理智不是情感。一般人的错误就在把这一类故事不但看成文学作品，而且看成最好的文学作品，废寝忘餐，手不释卷，觉得其中滋味无穷。他们并且拿读侦探故事的心理习惯去读真正好的文学作品，第一要问它有没有好故事，至于性格的描写，心理的分析，情思与语文的融贯，人生世相的深刻了解，都全不去理会。如果一种文学作品没有侦探故事式的穿插，尽管写得怎样好，他们也尝不出什么味道。这种低级趣味的表现在一般读者中最普遍。

其次是色情的描写。文学的功用本来在表现人生，男女的爱情在人生中占极重要的位置，文学作品常用爱情的“母题”，本也无足深怪；一般读者爱好含有爱情“母题”的文学作品更无足深怪。不过我们必须明白一点重要的道理。爱情在文艺中只是一种题材，象其它题材一样，本身只象生铜顽石，要经过熔炼雕琢，得到艺术形式，才能成为艺术作品。所以文艺所表现的爱情和实际人生的爱情有一个重要的分别，就是一个得到艺术的表

现，一个没有得到艺术的表现。《西厢记》里“软玉温香抱满怀，春至人间花弄色，露滴牡丹开”几句所指的是男女交媾。普通男女交媾是一回事；这几句词却不只是这么一回事，它在极淫猥的现实世界之上造成另一个美妙的意象世界。我们把这几句词当作文艺欣赏时，所欣赏的并不是男女交媾那件事实，而是根据这件事实而超出这件事实的意象世界。我们惊赞这样极平凡的事实表现得这样美妙。如果我们所欣赏的只是男女交媾这件事实，那么，我们大可以在实际人生中到处找出这种欣赏对象，不必求之于文艺。这个简单的说明可以使我们明白一般文艺欣赏的道理。我们在文艺作品中所当要求的是美感，是聚精会神于文艺所创造的意象世界，是对于表现完美的惊赞；而不是实际人生中某一种特殊情绪，如失恋、爱情满意、穷愁潦倒、恐惧、悲伤、焦虑之类。自然，失恋的人读表现失恋情绪的作品，特别觉得痛快淋漓。这是人之“常情”，却不是“美感”。文艺的特质不在解救实际人生中自有解救的心理上或生理上的饥渴，它不应以刺激性欲和满足性欲为目的，我们也就不应在文艺作品中贪求性欲的刺激或满足。但是事实上不幸得很，有许多号称文艺创作者专在逢迎人类要满足实际饥渴这个弱点，尽量在作品中刺激性欲，满足性欲；也有许多号称文艺欣赏者在实际人生中的欲望不能兑现，尽量在文学作品中贪求性欲的刺激和满足。鸳鸯蝴蝶派小说所以风行，就因为这个缘故。这种低级趣味的表现在“血气方刚”的男男女女中最为普遍。

第三是黑幕的描写。拿最流行的小说来分析，除掉侦探故事与色情故事以外，最常用的材料是社会黑幕。从前上海各报章所常披露的《黑幕大观》之类的小说(较好的例有《官场现形记》和《二十年目睹之怪现状》)颇风行一时，一般人爱看这些作品，

如同他们打开报纸先看离婚案、暗杀案、诈骗案之类新闻一样，所贪求的就是那一点强烈的刺激，西方人所说的sensation。本来社会确有它的黑暗方面，文学要真实地表现人生，并没有把世界渲染得比实际更好的必要。如果文艺作品中可悲的比可喜的情境较多，唯一的理由就是现实原来如此，文学只是反映现实。所以描写黑幕本身也并不是一件坏事。欧洲文学向推悲剧首屈一指，近代比较伟大的小说也大半带有悲剧性；这两类文学所写的也还可以说都是黑幕，离不掉残杀、欺骗、无天理良心之类的事件。不过悲剧和悲剧性的小说所以崇高，并不在描写黑幕，而在达到艺术上一种极难的成就，于最困逆的情境见出人性的尊严，于最黑暗的方面反映出世相的壮丽。它们令我们对于人生朝深一层看，也朝高一层看。我们不但感受实际悲惨情境所应引起的颓丧与苦闷，而且反能感发兴起，对人生起一种虔敬。从悲剧和悲剧性的小说我们可以看出艺术点染的功用。大约情节愈惨酷可怕，艺术点染的需要也就愈大，成功也就愈难。所以把黑幕化为艺术并不是一件易事。如果只有黑幕而没有艺术，它所赖以打动读者的就是上文所说的那一点强烈的刺激。我们在作品中爱看残酷、欺骗、卑污的事迹，犹如在实际人生中爱看这些事迹一样，所谓“隔岸观火”，为的是要满足残酷的劣根性。刑场上要处死犯人，不是常有许多人抢着去看么？离开艺术而欣赏黑幕，心理和那是一样的。这无疑地还是一种低级趣味。

第四是风花雪月的滥调。古代文艺很少有流连风景的痕迹，自然通常只是人物生活的背景，画家和文人很少为自然而描写自然。崇拜自然的风气在欧洲到十九世纪浪漫主义起来以后才盛行。在中国它起来较早，从东晋起它就很占势力，所谓“老庄告退而山水方滋”，陶、谢的诗是这种新风气之下最灿烂的产品。

从艺术境界说，注意到自然风景的本身，确是一种重要的开拓。人类生长在自然里，自然由仇敌而变成契友，彼此间互相的关系日渐密切。人的思想情感和自然的动静消息常交感共鸣。自然界事物常可成为人的内心活动的象征。因此文艺中乃有“即景生情”、“因情生景”、“情景交融”种种胜境。这是文艺上一种很重要的演进，谁都不否认。但是因为自然在大艺术家和大诗人的手里曾经放过奇葩异彩，因为它本身又可以给劳苦困倦者以愉快的消遣和安息，一般人对于它与艺术的关系便发生一种误解，以为风花雪月、花鸟山水之类事物是美的，文艺用它们做材料，也就因而是美的。这是误解，因为它假定艺术的美丑取决于题材的美丑。有些作家相信要写成伟大的作品，必选择伟大的题材如英雄事迹之类，和相信作品里有风花雪月、花鸟山水等等就可以美，是犯了同样的错误。他们不明白“连篇累牍尽是月露风云”，其中有许多实在是空洞腐滥，不表现任何情感，也不能引起任何情感。从前号称风雅的骚人墨客常犯这毛病，现在新文学家有时也“雅到俗不可耐”。许多关于自然的描写都没有情感上的绝对必要，只是相习成风，人家盲目地说这才美，自己也就跟着相信这真是美。这种心理习惯，就是心理学家所谓“套板反应”(stock response)，是一切低级趣味的病根。

第五是口号教条。文艺是不是一种宣传工具呢？关于这一点，我知道我的意见和许多人的不相同，话说来很长，我在《文艺心理学》里已说得相当详细，在这里我只能说一个梗概。这问题在古今中外都闹得很久，双方都有很有力的人提出很有力的理论，我们用不着固执成见。从一方面看，文艺对于人生必有彻底的了解与同情，把这了解与同情渗透到读者的心里，使他们避免狭隘与自私所必有的恶果；同时，它让心灵得到自由活动，情感

得到健康的宣泄和怡养，精神得到完美的寄托场所，超脱现实世界所难免的秽浊而徜徉于纯洁高尚的意象世界，知道人生永远有更值得努力追求的东西在前面，——这一切都可以见出文艺对于人的影响是良好的，人可以从文艺中得到极好的教训，最好的宣教工具就莫过于文艺。但从另一方面看，文艺在创作与欣赏中都是一种独立自足的境界，它自有它的生存理由，不是任何其他活动的奴隶，除掉创造出一种合理慰情的意象世界叫做“作品”的东西以外，它没有其他目的，其他目的如果闯入，那是与艺术本身无关的。存心要创造艺术，那是一种内在的自由的美感活动；存心要教训人，那是一种道德的或实用的目的。这两桩事是否可合而为一呢？一箭射双雕是一件很经济的事，一人骑两马却是一件不可能的事，拿文艺做宣传工具究竟属于哪一种呢？从美学看，创作和欣赏都是聚精会神的事，顾到教训就顾不到艺术，顾到艺术也就顾不到教训。从史实看，大文艺家的作品尽管可以发生极深刻的教训作用，可是他们自己在创造作品时大半并不存心要教训人；存心要教训人的作品大半没有多大艺术价值。所以我对于利用文艺作宣传工具一事极端怀疑。我并不反对宣传，但是我觉得用文艺作宣传工具，作品既难成功，就难免得反结果，使人由厌恶宣传所取的形式因而厌恶到所宣传的主张。我也很了解甚至同情宣传者要冒文艺的名，但是我觉得从事于文艺的人要明白此中底细，立定脚跟，不要随声附和。我本不想说出这番不合时宜的话来开罪许多新作家，但是我深深感觉到“口号教条文学”在目前太流行，而中国新文学如果想有比较伟大的前途，就必须作家们多效忠于艺术本身。他们须感觉到自己的尊严，艺术的尊严以至于读者的尊严；否则一味作应声虫，假文艺的美名，做呐喊的差役，无论从道德观点看或从艺术观点看，都是低级趣味的表现。

总观上述五种弊病，共同的病根在离开艺术而单讲内容。离开艺术，内容本身就可以使我们爱好或厌恶，那自然也是常有的事，但那并不是艺术观点上的好恶；我们要爱它恶它，并不一定要在艺术作品中去找它。许多伟大的作品所用的材料都很平凡，许多美丽的作品所用的材料都很丑陋。艺术之为艺术，并不在所用的材料如何，而在取生糙的自然在情感与想象的炉火里熔炼一番，再雕琢成为一种超自然的意象世界。一种内容既经过艺术的表现，就根本变成另外一回事，我们就应把它当作内容形式不可分的有机体看待。我们鉴赏的对象不是未经艺术点化以前生糙的内容（如侦探故事、爱情故事、黑幕、自然风景、抽象的道理之类），而是艺术点化以后的作品。艺术点化的成功或失败就是美丑好恶所应有的唯一的标准。离开这标准而对于艺术作品判美丑，起好恶，那就是低级趣味。

文学上的低级趣味(下): 关于作者态度

文艺的功用表现在作者的情感思想，传达于读者，使读者由领会而感动。就作者说，他有两重自然的急迫需要。第一是表现。情感思想是生机，自然需要宣泄，宣泄才畅通愉快，不宣泄即抑郁苦闷。所以文艺是一件不得已的事。一个作家如果无绝对的必要，他最好是守缄默；不得已而巳，勉强找话来说，他的动机就不纯正，源头就不充实，态度就不诚恳，作品也就不会有很大的艺术价值。其次是传达的需要。人是社会动物，需要同情，自己愈珍视的精神价值愈热烈地渴望有人能分享。一个作者肯以深心的秘蕴交付给读者，就显得他对读者有极深的同情，同时也需要读者的同情报答。所以他的态度必须是诚恳的，严肃而又亲切的。如果一个作家在内心上并无这种同情，只是要向读者博取一点版税或是虚声，为达到这种不很光明的目的，就不惜择不很光明的手段，逢迎读者，欺骗读者，那也就决说不上文艺。在事实上，文艺成为一种职业以后，这两种毛病，这表现与传达两种急迫需要的缺乏，都很普遍。作者对自己不忠实，对读者不忠实，如何能对艺术忠实呢？这是作者态度上的基本错误，许多低级趣味的表现都从此起。

第一是无病呻吟，装腔作势。文艺必出于至性深情，谁也知道。但是没有至性深情的人也常有出产作品的引诱，于是就只有装腔作势，或是取浅薄俗滥的情调加以过分的夸张。最坏的当然是装腔作势，心里没有那种感触，却装着有那种感触。满腔尘劳俗虑，偏学陶谢滋情山水，冒充风雅；色情的追逐者实际只要满足生理的自然需要，却跟着浪漫诗人讴歌恋爱圣洁至上；过着小资产阶级的生活，行径近于市侩土绅，却诅咒社会黑暗，谈一点主义，喊几声口号，居然象一个革命家。如此等类，数不胜数，沐猴而冠，人不象人。此外有一班人自以为有的是情感，无论它怎样浅薄俗滥，都把它合盘托出，尽量加以渲染夸张。这可以说是“泄气主义”。人非木石，谁对于人事物态的变化没有一点小感触？春天来了，万物欣欣向荣，心里不免起一阵欣喜或一点留恋；秋天来了，生趣逐渐萧索，回想自家身世，多少有一点迟暮之感；清风明月不免扰动闺思，古树暮鸦不免令人暗伤羁旅；自己估定的身价没有得到社会的重视，就觉得怀才莫展，牢骚抑郁；喝了几杯老酒，心血来潮，仿佛自己有一副盖世英雄的气概，倘若有一两位“知己”，披肝沥胆，互相推许，于是感激图报的“义气”就涌上来了。这一切本来都是人情之常，但是人情之常中正有许多荒唐妄诞，酸气滥调，除掉当作喜剧的穿插外，用不着大吹大擂。不幸许多作家终生在这些浅薄俗滥的情调中讨生活，象醉汉呓语，就把这些浅薄俗滥的情调倾泻到他们所谓“作品”里去。“一把辛酸泪”却是“满纸荒唐言”。这种“泄气主义”有它的悠久的历史传统。中国自古有所谓“骚人墨客”，徜徉诗酒，嗟叹生平，看他们那样“狂歌当泣”的神情，竟似胸中真有销不尽的闲愁，浇不平的块磊。至于一般士女的理想向来是才子佳人，而才子佳人的唯一的身分证是“善病工愁”，“吟

风弄月”。在欧洲，与浪漫主义结缘最深的“感伤主义”(sentimentalism)事实上也还是一种“泄气主义”。诗人们都自以为是误落人寰的天仙，理想留在云端，双脚陷在泥淖，不能自拔，怨天尤人，仿佛以为不带这么一点感伤色彩，就显不出他们的高贵的身分。拜伦的那一身刺眼的服装，那一副憔悴行吟、长吁短叹的神情，在当时迷醉了几多西方的佳人才子！时代过了，我们冷眼看他一看，他那一副挺得笔直，做姿势让人画像的样子是多么滑稽可笑！我们在这新旧交替之际，还有许多人一方面承继着固有的骚人墨客和才子佳人的传统，一方面又染着西方浪漫主义的比较粗陋一面的色彩，满纸痛哭流泪，骨子里实在没有什么亲切深挚的情感。这种作品，象柏拉图老早就已经看到的，可以逢迎人类爱找情感刺激的弱点，常特别受读者欢迎。这种趣味是低级的，因为它是颓废的，不健康的，而且是不艺术的。

其次是憨皮臭脸，油腔滑调。取这种态度的作者大半拿文艺来逢场作戏，援“幽默”作护身符。本来文艺的起源近于游戏，都是在人生世相的新鲜有趣上面玩索流连，都是人类在精力富裕生气洋溢时所发的自由活动，所以文艺都离不掉几分幽默。我在《诗论》里《诗与谐隐》篇曾经说过：“凡诗都难免有若干谐趣。情绪不外悲喜两端。喜剧中都有谐趣，用不着说；就是把最悲惨的事当作诗看时，也必在其中见出谐趣。我们如果仔细玩味蔡琰的《悲愤诗》或是杜甫的《新婚别》之类的作品，或是写自己的悲剧，或是写旁人的悲剧，都是痛定思痛，把所写的事看成一种有趣的意象，有几分把它当作戏看的意思。丝毫没有谐趣的人大概不易做诗，也不易欣赏诗。诗与谐都是生气的富裕，不能谐是枯燥贫竭的征候，枯燥贫竭的人和诗没有缘分。但是诗也是最不易谐，因为诗最忌轻薄，而谐则最易流于轻薄。”这段引语

里的“谐”就是幽默，我这番话虽专就诗说，实在可通用于一般文艺。我们须承认幽默对于文艺的重要，同时也要指出幽默是极不容易的事。幽默有种种程度上的分别。说高一点，庄子、司马迁、陶潜、杜甫一班大作家有他们的幽默；说低一点，说相声、玩杂耍、村戏打诨、市井流氓斗唇舌、报屁股上的余兴之类玩艺也有他们的幽默。幽默之中有一个极微妙的分寸，失去这个分寸就落到下流轻薄。大约在第一流作品中，高度的幽默和高度的严肃常化成一片，一讥一笑，除掉助兴和打动风趣以外，还有一点深刻隽永的意味，不但可耐人寻思，还可激动情感，笑中有泪，讥讽中有同情。许多大诗人、悲剧家、喜剧家和小说家常有这副本领。不过这种幽默往往需要相当的修养才能领会欣赏，一般人大半只会欣赏说相声、唱双簧、村戏打诨、流氓显俏皮劲那一类的幽默。他们在实际人生中欢喜这些玩艺，在文艺作品中也还是要求这些玩艺。有些作家为着要逢迎这种低级趣味，不惜自居小丑，以谑浪笑傲为能事。前些时候有所谓“幽默小品”借几种流行的刊物轰动了一时，一般男女老少都买它，读它，羡慕它，模仿它。一直到现在，它的影响还很大。

第三是摇旗呐喊，党同伐异。思想上只有是非，文艺上只有美丑。我们的去取好恶应该只有这一个标准。如果在文艺方面，我们有敌友的分别，凡是对文艺持严肃纯正的态度而确有成就者都应该是朋友，凡是利用文艺作其他企图而作品表现低级趣味者都应该是仇敌。至于一个作者在学术、政治、宗教、区域、社会地位各方面是否和我相同，甚至于他和我是否在私人方面有无恩怨关系，一律都在不应过问之列。文艺是创造的，各人贵有独到，所以人与人在文艺上不同，比较在政治上或宗教上不同应该还要多些。某一地某一时的文艺，不同愈多，它的活力也就愈

大。当然，每一时一地的作家倾向常有相近的，本着同声相应的原则，聚集在一起成为一种派别，这是历史上常有的事而且本身也不是坏事。不过模仿江湖帮客结义的办法，立起一个寨主树起一面旗帜，招徒聚众，摇旗呐喊，自壮声威，逼得过路来往人等都来“落草”归化，敢有别树一帜的就兴师动众，杀将过去，这种办法于己于人都无好处，于文艺更无好处。我们无用讳言，这种江湖帮客的恶习在我们的文艺界似仍很猖獗。文艺界也有一班野心政客，要霸占江山，垄断顾客，争窃宗主，腆颜以“提携新进作家”自命，招收徒弟，一有了“群众”，就象王麻儿卖膏药，沿途号喊“只此一家，谨防假冒”，至于自己的膏药是“万宝灵应”，那更不用说了。他们一方面既虚张自己的声势，写成一部作品便大吹大擂地声张出去；一方面又要杀他人的威风，遇到一个不在自己旗帜之下的作品，便把它扯得稀烂，断章取义把它指摘得体无完肤，最优待的办法也只是予以冷酷的忽视。这种“策略”并不限于某一派人。文言作者与白话作者相待如此，白话作者中种种派别互相对待也是如此。可怜许多天真的读者经不起这种呐喊嘲骂的暗示，深入彀中而不自知，不由自主地养成一些偏见，是某派某人的作品必定是好的，某派某人的作品必定是坏的，在阅读与领会之前便已注定了作品的价值。拿“低级趣味”来形容他们，恐怕还太轻吧。

第四是道学冬烘，说教劝善。我们在讨论题材内容时，已经指出文艺宣传口号教条的错误。在这里我们将要谈的倒不是有意作宣传的作品，而是从狭义的道德观点来看作品中人物情境这个普遍的心理习惯。文艺要忠实地表现人生，人生原有善恶妍妍幸运灾祸各方面。我们的道德意识天然地叫我们欢喜善的，美的，幸运的，欢乐的一方面，而厌恶恶的，丑的，灾祸的，悲惨的一

方面。但是文艺看人生，如阿诺德所说的，须是“镇定的而且全面的”（Look on life steadily and as a whole），就不应单着眼到光明而闪避黑暗。站在高一层去看，相反的往往适以相成，造成人生世相的伟大庄严，一般人却不容易站在高一层去看，在实际人生中尽管有缺陷，在文艺中他们却希望这种缺陷能得到弥补。莎士比亚写《李尔王》，让一个最孝顺最纯洁的女子在结局时遭遇惨死。约翰逊说他不能把这部悲剧看到终局，因为收场太惨。十八世纪中这部悲剧出现于舞台，收场完全改过，孝女不但没有死而且和一位忠臣结了婚。我们中国的《红楼梦》没有让贾宝玉和林黛玉大团圆，许多人也引为憾事，所以有《续红楼梦》来弥补这个缺陷。《西厢记》本来让莺莺改嫁郑恒，《锦西厢》却改成嫁郑恒的是红娘，莺莺终于归了张珙。诸如此类的实例很多，都足以证明许多人把“道德的同情”代替了“美感的同情”。这分别在哪里呢？比如说一个戏子演曹操，扮那副老奸巨滑的样子，维妙维肖，观众中有一位木匠手头恰提着一把斧子，不禁义愤填膺，奔上戏台去把演曹操的那人的头砍下。这位木匠就是用“道德的同情”来应付戏中人物；如果他用“美感的同情”，扮曹操愈象，他就应该愈高兴，愈喝采叫好。懂得这个分别，我们再去看看一般人是用哪一种同情去读小说戏剧呢？看武松杀嫂，大家觉得痛快，金圣叹会高叫“浮一大白”；看晴雯奄奄待毙，许多少爷小姐流了许多眼泪。他们要“善恶报应，因果昭彰”，要“天下有情人都成眷属”，要替不幸运的打抱不平。从道德的观点看，他们的义气原可钦佩；从艺术的观点看，他们的头脑和《太上感应篇》、《阴鸷劝世文》诸书作者的是一样有些道学冬烘气，都不免有低级趣味在作祟。

第五是涂脂抹粉，卖弄风姿。文艺是一种表现而不是一种卖

弄。表现的理想是文情并茂，“充实而有光辉”，虽经苦心雕琢，却是天衣无缝，自然熨贴，不现勉强作为痕迹。一件完美的艺术品象一个大家闺秀，引人注目而却不招邀人注目，举止大方之中仍有她的贞静幽闲，有她的高贵的身分。艺术和人一样，有它的品格，我们常说某种艺术品高，某种艺术品低，品的高低固然可以在多方面见出，最重要的仍在作者的态度。品高的是诚于中，形于外，表里如一的高华完美。品低的是内不充实而外求光辉，存心卖弄，象小家媚妇涂脂抹粉，招摇过市，眉挑目送的样子。文艺的卖弄有种种方式。最普通的是卖弄词藻，只顾堆砌漂亮的字眼，显得花枝招展，绚烂夺目，不管它对于思想情感是否有绝对的必要。从前骈俪文犯这毛病的最多，现在新进作家也有时不免。其次是卖弄学识。文艺作者不能没有学识，但是他的学识须如盐溶解在水里，尝得出味，指不出形状。有时饱学的作者无心中在作品中流露学识，我们尚不免有“学问汨没性灵”之感，至于有意要卖弄学识，如暴发户对人夸数家珍，在寻常做人如此已足见趣味低劣，在文艺作品中如此更不免令人作呕了。过去中国文人犯这病的最多，在诗中用僻典，谈哲理，写古字，都是最显著的例。新文学作家常爱把自己知道比较清楚的材料不分皂白地和盘托出，不管它是否对于表现情调、描写人物或是点明故事为绝对必需，写农村就把农村所有的东西都摆进去，写官场也就把官场所有的奇形怪状都摆进去，有如杂货店，七零八落的货物乱堆在一起，没有一点整一性，连比较著名的作品如赛珍珠的《大地》，吴趼人的《二十年目睹之怪现状》之类均不免此病，这也还是卖弄学识。另外是卖弄才气。文艺作者固不能没有才气，但是逞才使气，存心炫耀，仍是趣味低劣。象英国哲学家休谟和法国诗人魏尔兰所一再指示的，文学不应只是“雄辩”

(eloquence)，而且带不得雄辩的色彩。“雄辩”是以口舌争胜，说话的人要显出他聪明，要博得群众的羡慕，要讲究话的“效果”，要拿出一副可以镇压人说服人的本领给人看，免不掉许多装模作样，愈显得出才气愈易成功。但是这种浮浅的炫耀对于文学作品却是大污点。一般文学作者愈有才气，也就愈难避免炫耀雄辩的毛病。从前文人夸口下笔万言，倚马可待，文成一字不易，做诗押险韵，和韵的诗一做就是几十首，用堂皇铿锵的字面，戏剧式表情的语调，浩浩荡荡，一泻直下，乍听似可喜，细玩无余味，这些都是卖弄才气，用雄辩术于文学。爱好这一类的作品在趣味上仍不很高。

文学趣味上的毛病是数不尽的，以上十点只是举其荦荦大者。十点之中有些比较严重，有些比较轻微，但在一般初学者中都极普遍。许多读者听到我这番话，发现他们平时所沾沾自喜的都被我看成低级趣味，不免怪我太严格苛求，太偏狭。这事不能以口舌争，我只能说：一个从事文学者如果入手就养成低级趣味，愈向前走就离文学的坦途大道愈远。我认为文学教育第一件要事是养成高尚纯正的趣味，这没有捷径，唯一的办法是多多玩味第一流文艺杰作，在这些作品中把第一眼看去是平淡无奇的东西玩味出隐藏的妙蕴来，然后拿“通俗”的作品来比较，自然会见出优劣。优劣都由比较得来，一生都在喝坏酒，不会觉得酒的坏，喝过一些好酒以后，坏酒一进口就不对味。一切方面的趣味大抵如此。

写 作 练 习

研究文学只阅读决不够，必须练习写作，世间有许多人终身在看戏、念诗、读小说，却始终不动笔写一出戏、一首诗或是一篇小说。这种人容易养成种种错误的观念。自视太低者以为写作需要一副特殊的天才，自问既没有天才，纵然写来写去，总写不到名家的那样好，倒不如索性不写为妙。自视过高者以为自己已经读了许多作品，对于文学算是内行，不写则已，写就必与众不同，于是天天在幻想将来写出如何伟大的作品，目前且慢些再说。这两种人阅读愈多，对于写作就愈懒惰，所以有人把学问看成写作的累，以为学者与文人根本是两回事。这自然又是一个错误的观念。

只阅读而不写作的人还另有一种误解，以为自己写起来虽是平庸，看旁人的作品却有一副高明的眼光，这就是俗语所谓“眼高手低”。一般职业的批评家欢喜拿这话头来自宽自解。我自己在文艺批评中鬼混了一二十年，于今深知在文艺方面手眼必须一致，眼低者手未必高，手低者眼也未必高。你自己没有亲身体验过写作的甘苦，对于旁人的作品就难免有几分隔靴搔痒。很显著的美丑或许不难看出，而于作者苦心经营处和灵机焕发处，微言妙趣大则源于性情学问的融会，小则见于一字一句的选择与安

排，你如果不曾身历其境，便难免忽略过去。克罗齐派美学家说，要欣赏莎士比亚，你须把你自己提升到莎士比亚的水准。他们理应补充一句说：你无法把自己提升到莎士比亚的水准，除非你试过他的工作。莎士比亚的朋友本·琼森说得好：“只有诗人，而且只有第一流诗人，才配批评诗。”你如果不信这话，你试想一下：文学批评虽被认为一种专门学问，古今中外有几个自己不是写作者而成为伟大的批评家？我只想到亚理斯多德一个人，而他对于希腊诗仍有不少的隔膜处。

文学的主要功用是表现。我们如果只看旁人表现而自己不能表现，那就如哑子听人说话，人家说得愈畅快，自己愈闷得心慌。听人家说而自己不说，也不感觉闷，我不相信这种人对于文艺能有真正的热忱。人生最大的快慰是创造，一件难做的事做成了，一种闷在心里的情感或思想表现出来了，自己回头一看，就如同上帝创造了世界，母亲产出了婴儿，看到它好，自己也充分感到自己的力量，越发兴起鼓舞。没有尝到这种快慰的人就没有尝到文学的最大乐趣。

要彻底了解文学，要尽量欣赏文学，你必须自己动手练习创作。创作固然不是一件易事，也不是一件不可能的事。象一切有价值的活动一样，它需要辛苦学习才能做好。假定有中人之资，依着合理的程序，一步一步地向前进，有一分功夫，决有一分效果，孳孳不辍，到后来总可以达到意到笔随的程度。这事有如下围棋，一段一段地前进，功夫没有到时，慢说想跳越一段，就是想多争一颗子也不行。许多学子对文学写作不肯经过浅近的基本的训练，以为将来一动笔就会一鸣惊人，那只是妄想，虽天才也未必能做到。

练习写作有一个最重要的原则须牢记在心的，就是有话必

说，无话不说，说须心口如一，不能说谎。文学本来是以语文为工具的表现艺术。心里有东西要表现，才拿语文来表现。如果心里要表现的与语文所表现的不完全相同，那就根本失去表现的功用。所谓“不完全相同”可以有两个原因，一是作者的能力不够，一是他存心要说谎。如果是能力不够，他最好认清自己能力的限度，专写自己能写的，如是他的能力自然逐渐增进。如果是存心说谎，那是入手就走错了路，他愈写就愈入迷，离文学愈远。许多人在文学上不能有成就，大半都误在入手就养成说谎的习惯。

所谓“说谎”，有两种涵义。第一是心里那样想而口里不那样说。一个作家须有一个“我”在，须勇敢地维护他的“我”性。这事虽不容易，许多人有意或无意地在逢迎习俗，苟求欺世盗名，昧着良心去说话，其实这终究是会揭穿的。文学不是说谎的工具，你纵想说谎也无从说。“言为心声”，旁人听到你的话就会窥透你的心曲，无论你的话是真是假。《论语》载有几句逸诗：“棠棣之华，偏其反而；岂不尔思，室斯远而。”孔子一眼就看破这话的不诚实，他说：“未之思也，夫何远之有？”作者未尝不想人相信他“岂不尔思”，但是他心里“未之思”，语言就无从表现出“思”来。他在文学上失败，在说谎上也失败了。

其次，说谎是强不知以为知。你没有上过战场，却要描写战场的生活，没有仔细研究过一个守财奴的性格，却在一篇戏剧或小说中拿守财奴做主角，尽管你的想象如何丰富，你所写的一定缺乏文学作品所必具的真实性，人不能全知，也不能全无所知。一个聪明的作家须认清自己知解的限度，小心谨慎地把眼光注视着那限度以内的事物，看清楚了，才下笔去写。如果他想超过那限度以外去摸索，他与其在浪漫派作家所谓“想象”上做功夫，不

如在写实派作家所谓“证据”上做功夫，这就是说，增加生活的经验，把那限度逐渐扩大。说来说去，想象也还是要利用实际经验。

记得不肯说谎这一个基本原则，每遇到可说的话，就要抓住机会，马上就写，要极力使写出来的和心里所想的恰相符合。习文有如习画，须常备一个速写簿带在身边，遇到一片风景，一个人物，或是一种动态，觉得它新鲜有趣，可以入画，就随时速写，写得不象，再细看摆在面前的模特儿，反复修改，务求其象而后已。这种功夫做久了之后，我们一可以养成爱好精确的习惯；二可以逐渐养成艺术家看事物的眼光，在日常生活中时时可发现值得表现的情境；三可以增进写作的技巧，逐渐使难写的成为易写。

在初写时，我们必须谨守着知道清楚的，和易于着笔的这两种材料的范围。我把这两层分开来说，其实最重要的条件还是知得清楚，知得不清楚就不易于着笔。我们一般人至少对于自己日常生活知得比较清楚，所以记日记是初学习作的最好的方法。普通记日记只如记流水帐，或是作干燥无味的起居注，那自然与文学无干。把日记当作一种文学的训练，就要把本身有趣的材料记得有趣。如果有相当的敏感，到处留心，一日之内值得记的见闻感想决不会缺乏。一番家常的谈话，一个新来的客，街头一阵喧嚷，花木风云的一种新变化，读书看报得到的一阵感想，听来的一件故事，总之，一切动静所生的印象，都可以供你细心描绘，成为好文章。你不必预定每天应记的字数，只要把应记的记得恰到好处，长则数百字，短则数十字，都可不拘。你也不必在一天之内同时记许多事，多记难免如“数莱菔下窖”，决不会记得好。选择是文学的最重要的功夫，你每天选一件最值得记的，把

它记得妥妥贴贴，记成一件“作品”出来，那就够了。

宇宙间一切现象都可以纳到四大范畴里去，就是情理事态。情指喜怒哀乐之类主观的感动，理是思想在事物中所推求出来的条理秩序，事包含一切人物的动作，态指人物的形状。文字的材料就不外这四种。因此文学的功用通常分为言情、说理、叙事、绘态（亦称状物或描写）四大类。文学作品因体裁不同对这四类功用各有所偏重。例如诗歌侧重言情，论文侧重说理，历史、戏剧、小说都侧重叙事，山水人物杂记侧重绘态。这自然是极粗浅的分别，实际上情理事态常交错融贯，事必有态，情常寓理，不易拆开。有些文学课本把作品分为言情、说理、叙事、绘态四类，未免牵强。一首诗、一出戏或一篇小说，可以时而言情说理，时而叙事绘态。纯粹属于某一类的作品颇不易找出，作品的文学价值愈高，愈是情理事态打成一片。

不过在习作时，我们不妨记起这四类的分别，因为四类作法对于初学有难有易，初学宜由易而难，循序渐进。从前私塾国文教员往往入手就教学生作论说，至今这个风气仍在学校里流行。这办法实在不妥。说理文需要丰富的学识和谨严的思考。这恰是青年人通常所缺乏的。他们没有说理文所必须具备的条件而勉强做说理文，势必袭陈腐的滥调，发空洞的议论。我有时看到大学生的国文试卷，常是满纸“大凡天下”，学理工者也是如此，因而深深地感觉到不健康的语文教育可以酿成思想糊涂。早习说理文的坏处还不仅如此。青年期想象力较丰富，所谓“想象”是指运用具体的意象去思想，与我们一般成年人运用抽象的概念去思想不同。这两种思想类型的分别恰是文艺与科学的分别。所以有志习文学创作者必须趁想象力丰富时期，学会驾驭具体的情境，让世界本其光热色相活现于眼前，不只是一些无血无肉的冷冰冰的

理。”舍想象不去发展，只耗精力于说理，结果心里就只会有“理”而不会有“象”，那就是说，养成一种与文艺相反的习惯。我自己吃过这亏，所以知道很清楚。

现代许多文学青年欢喜写抒情诗文。我曾做过一个文艺刊物的编辑，收到的青年作家的稿件以抒情诗文为最多。文学本是表现情感的，青年人是最富于情感的，这两件事凑拢起来，当然的结论是青年人是爱好文学的。在事实上许多青年人走上文学的路，也确是因为他们需要发泄情感。不过就习作说，入手就写言情诗文仍是不妥当。第一，情感迷离恍惚，不易捉摸，正如梦中不易说梦，醉中只觉陶陶。诗人华兹华斯说得好：“诗起于沉静中回味得来的情绪”，意与中文成语“痛定思痛”相近。青年人容易感受情绪，却不容易于沉静中回味情绪，感受情绪而加以沉静回味是始而“入乎其中”，继而“出乎其外”，这需要相当的修养。回味之后，要把情绪表现出来，也不能悲即言悲，喜即言喜，必须使情绪融化于具体的意象，或寓情于事，如“步出城东门，遥望江南路，前日风雪中，故人从此去”，不言惜别而惜别自见，或寓情于景（即本文所谓态），如“西风残照，汉家陵阙”，不言悲凉而悲凉自见。所以言情必借叙事绘态，如果没有先学叙事绘态，言情文决不易写得好。现在一般青年作家只知道抽象地说悲说喜，再加上接二连三的惊叹号，以为这就算尽了言情的能事。悲即言悲，喜即言喜，谁不会？堆砌惊叹号，谁不会？只是你言悲言喜而读者不悲不喜，你用惊叹号而读者并不觉有惊叹的必要，那还算得什么文学作品？其次，情感自身也需要陶冶熔炼，才值得文学表现。人生经验愈丰富，事理观察愈深刻，情感也就愈沉着，愈易融化于具体的情感。最沉痛的言情诗文往往不是一个作家的早年作品，我们的屈原、庾信、杜甫和苏轼，西方

的但丁、莎士比亚和歌德都可以为证。青年人的情感来得容易，也来得浮泛，十个人失恋就有九个人要悲观自杀，就有九个人表现同样的姿态，过了一些时候，就有九个人都仍旧欢天喜地过日子。他们的言情作品往往表现一种浅薄的感伤主义，即西方人所谓sentimentalism。这恰是上品言情文的大忌讳。

为初学写作者说法，说理文可缓作，言情文也可缓作，剩下的只有叙事绘态两种。事与态都是摆在眼前的，极具体而有客观性，比较容易捉摸，好比习画写生，模特儿摆在面前，看着它一笔一笔地模拟，如果有一笔不象，还可以随看随改。紧抓住实事实物，决不至堕入空洞肤泛的恶习。叙事与绘态之中还是叙事最要紧。叙事其实就是绘动态，能绘动态就能绘静态。纯粹的绘静态文极易流于呆板，而且在事实上也极少见。事物不能很久地留在静态中，离静而动，即变为事，即成为叙事的对象。因此叙事文与绘态文极不易分，叙事文即于叙事中绘态，绘态文也必夹叙事才能生动。叙事文与绘态文做好了，其他各体文自可迎刃而解，因为严格地说，情与理还是心理方面的动作，还是可以认成“事”，还是有它们的“态”，所不同者它们比较偏于主观的，不如一般外在事态那样容易着笔。在外在事态上下过一番功夫，然后再以所得的娴熟的手腕去应付内在的事态(即情理)，那就没多大困难了。

作文与运思

作文章通常也叫做“写”文章，在西文中作家一向称“写家”，作品叫做“写品”。写须用手，故会做文章的人在中文里有时叫做“名手”，会读而不会作的人说是“眼高手低”。这种语文的习惯颇值得想一想。到底文章是“作”的还是“写”的呢？创造文学的动作是“用心”还是“用手”呢？

这问题实在不象它现于浮面的那么肤浅。因近代一派最占势力的美学——克罗齐派——所争辩的焦点就在此。依他们看，文艺全是心灵的活动，创造就是表现也就是直觉。这就是说，心里想出一具体境界，情趣与意象交融，情趣就已表现于那意象，而这时候作品也就算完全成就了。至于拿笔来把心里所已想好的作品写在纸上，那并非“表现”，那只是“传达”或“记录”。表现（即创造）全在心里成就，记录则如把唱出的乐歌灌音到留声机片上去，全是物理的事实，与艺术无关。如我们把克罗齐派学说略加修正一下，承认在创造时，心里不仅想出可以表现情趣的意象，而且也想出了描绘那意象的语言文字，这就是说，全部作品都有了“腹稿”，那么“写”并非“作”的一个看法大致是对的。

我提出这问题和联带的一种美学观点，因为它与作文方法有

密切的关系。普通语文习惯把“写”看成“作”，认为写是“用手”，也有一个原因。一般人作文往往不先将全部想好，拈一张稿纸，提笔就写，一直写将下去。他们在写一句之前，自然也得想一番，只是想一句写一句，想一段，写一段；上句未写成时，不知下句是什么，上段未写成时，不知下段是什么；到写得无可再写时，就自然终止。这种习惯养成时，“不假思索”而任笔写下去，写得不知所云，也是难免的事。文章“不通”，大半是这样来的。这种写法很普遍，学生们在国文课堂里作文，不用这个写法的似居少数。不但一般学生如此，就是有名的职业作家替报章杂志写“连载”的稿子，往往也是用这个“急就”的办法。这一期的稿子印出来了，下一期的稿子还在未定之天。有些作家甚至连写都不写，只坐在一个沙发上随想随念，一个书记或打字员在旁边听着，随听随录，录完一个段落了就送出发表。这样做成的作品，就整个轮廓看，总难免前后欠呼应，结构很零乱。近代英美长篇小说有许多是这样做成的，所以大半没有连串的故事，也没有完整的形式。作家们甚至把“无形式”（formlessness）当作一个艺术的信条，以为艺术原来就应该如此。这恐怕是艺术的一个厄运，有生命的东西都有一定完整的形式，首尾躯干不完全或是不匀称，那便成了一种怪物，而不是艺术。

这是一个极端，另一个极端是把全部作品都在心里想好，写只是记录，象克罗齐派美学家所主张的。苏东坡记文与可画竹，说他先有“成竹在胸”，然后铺纸濡毫，一挥而就。“成竹在胸”于是成为“腹稿”的佳话。这种办法似乎是理想的，实际上很不易做到。我自己也尝试过，只有在极短的篇幅中，象做一首绝句或律诗，我还可以把全篇完全在心里想好；如篇幅长了那就很难。它有种种不方便。第一，我们的注意力和记忆力所能及的

范围有一定的限度，把几千字甚至几万字的文章都一字一句地记在心里，同时注意到每字每句每段的线索关联，并且还要一直向前思索，纵假定是可能，这种繁重的工作对于心力也未免是一种不必要的损耗。其次，这也许是我个人的心理习惯，我想到一点意思，就必须把它写下来，否则那意思在心里只是游离不定。好比打仗，想出一个意思是夺取一块土地，把它写下来就象筑一座堡垒，可以把它守住，并且可以作进一步袭击的基础。第三，写自身是一个集中注意力的助力，既在写，心思就不易旁迁他涉。还不仅如此，写成的字句往往可以成为思想的刺激剂，我有时本来已把一段话预先想好，可是把它写下来时，新的意思常源源而来，结果须把预定的一段话完全改过。普遍所谓“由文生情”与“兴会淋漓”，大半在这种时机发现。只有在这种时机，我们才容易写出好文章。

我个人所采用的是全用腹稿和全不用腹稿两极端的一种折衷办法。在定了题目之后，我取一张纸条摆在面前，抱着那题目四方八面地想。想时全凭心理学家所谓“自由联想”，不拘大小，不问次序，想得一点意思，就用三五个字的小标题写在纸条上，如此一直想下去，一直记下去，到当时所能想到的意思都记下来了为止。这种寻思的工作做完了，我于是把杂乱无章的小标题看一眼，仔细加一番衡量，把无关重要的无须说的各点一齐丢开，把应该说的选择出来，再在其中理出一个线索和次第，另取一张纸条，顺这个线索和次第用小标题写成一个纲要。这纲要写好了，文章的轮廓已具。每小标题成为一段的总纲。于是我依次第逐段写下去。写一段之先，把那一段的话大致想好，写一句之先，也把那一句的话大致想好。这样写下去时，象上面所说的，有时有新意思涌现，我马上就修改。一段还没有写妥时，我决不

把它暂时摆下，继续写下去。因此，我往往在半途废去了很多稿纸，但是一篇写完了，我无须再誊清，也无须大修改。这种折衷的办法颇有好处，一则纲要先想好，文章就有层次，有条理，有轻重安排，总之，就有形式；二则每段不预先决定，任临时触机，写时可以有意到笔随之乐，文章也不至于过分板滞。许多画家作画，似亦采取这种办法。他们先画一个大轮廓，然后逐渐填枝补叶，显出色调线纹阴阳向背。预定轮廓之中，仍可有气韵生动。

寻思是作文的第一步重要工作，思有思路，思路有畅通时也有蔽塞时。大约要思路畅通，须是精力弥满，脑筋清醒，再加上风日清和，窗明几净，临时没有外扰败兴，杂念萦怀。这时候静坐凝思，新意自会象泉水涌现，一新意酿成另一新意，如果辗转生发，写作便成为人生一件最大的乐事。一般“兴会淋漓”的文章大半都是如此做成。提笔作文时最好能选择这种境界，并且最好能制造这种境界。不过这是理想，有时这种境界不容易得到，有时虽然条件具备，文思仍然蔽塞。在蔽塞时，我们是否就应放下呢？抽象的理论姑且丢开，只就许多著名的作家的经验来看，苦思也有苦思的收获。唐人有“吟成一个字，捻断数茎须”的传说，李白讥诮杜甫说：“借问近来太瘦生，总为从来作诗苦”，李长吉的母亲说“呕出心肝乃已”。福楼拜有一封信札，写他著书的艰难说：“我今天弄得头昏脑晕，灰心丧气。我做了四个钟头，没有做出一句来。今天整天没有写成一行，虽然涂去了一百行。这工作真难！艺术啊，你是什么恶魔？为什么要这样咀嚼我们的心血？”但是他们的成就未始不从这种艰苦奋斗得来。元遗山与张仲杰论文诗说：“文章出苦心，谁以苦心为？”大作家看重“苦心”，于此可见。就我个人所能看得到的来说，苦心从不会白费的，思路太畅时，我们信笔直书，少控制，常易流于浮

滑；苦思才能拨茧抽丝，鞭辟入里，处处从深一层着想，才能沉着委婉，此其一。苦思在当时或许无所得，但是在潜意识中它的工作仍在酝酿，到成熟时可以“一旦豁然贯通”，普通所谓“灵感”大半都先经苦思的准备，到了适当时机便突然涌现，此其二。难关可以打通，平路便可驰骋自如。苦思是打破难关的努力，经过一番苦思的训练之后，手腕便逐渐娴熟，思路便不易落平凡，纵遇极难驾驭的情境也可以手挥目送，行所无事，此其三。大抵文章的畅适境界有两种，有生来即畅适者，有经过艰苦经营而后畅适者。就已成功的作品看，好象都很平易，其实这中间分别很大，入手即平易者难免肤浅，由困难中获得平易者大半深刻耐人寻味，这是铅锡与百炼精钢的分别，也是袁简斋与陶渊明的分别。王介甫所说的“看似寻常最奇崛，成如容易却艰辛”，是文章的胜境。

作文运思有如抽丝，在一团乱丝中拣取一个丝头，要把它从错杂纠纷的关系中抽出，有时一抽即出，有时须绕弯穿孔解结，没有耐心就会使紊乱的更加紊乱。运思又如射箭，目前悬有鹄的，箭朝着鹄的发，有时一发即中，也有因为瞄准不正确，用力不适中，箭落在离鹄的很远的地方，习射者须不惜努力尝试，多发总有一中。

这譬喻不但说明思路有畅通和艰涩的分别，还可说明一个意思的涌现，固然大半凭人力，也有时须碰机会。普通所谓“灵感”，虽然源于潜意识的酝酿，多少也含有机会的成分。大约文艺创作的起念不外两种。一种是本来无意要为文，适逢心中偶然有所感触，一种情境或思致，觉得值得写一写，于是就援笔把它写下来。另一种是预定题目，立意要做一篇文章，于是抱着那题目想，想成熟了然后把它写下。从前人写旧诗标题常用“偶成”和“赋得”的字样，“偶成”者触兴而发，随时口占，“赋得”

者定题分韵，拈得一字，就用它为韵作诗。我们可以借用这个术语，把文学作品分为“偶成”和“赋得”两类。“偶成”的作品全凭作者自己高兴，逼他写作的只有情思需要表现的一个内心冲动，不假外力。“赋得”的作品大半起于外力的催促，或是要满足一种实用的需要，如宣传、应酬、求名谋利、练习技巧之类。按理说，只有“偶成”作品才符合纯文学的理想；但是在事实上现存的文学作品大半属于“赋得”的一类，细看任何大家的诗文集就可以知道。“赋得”类也自有好文章，不但应酬唱和诗有好的，就是策论、奏疏、墓志铭之类也未可一概抹煞。一般作家在练习写作时期常是做“赋得”的工作。“赋得”是一种训练，“偶成”是一种收获。一个作家如果没有经过“赋得”的阶段，“偶成”的机会不一定有，纵有也不会多。

“赋得”所训练的不仅是技巧，尤其是思想。一般人误信文学与科学不同，无须逻辑的思考。其实文学只有逻辑的思考固然不够，没有逻辑的思考却也决不行。诗人柯尔律治在他的《文学传记》里眷念一位无名的老师，因为从这老师的教诲，他才深深地了解极放纵的诗还是有它的逻辑。我常觉得，每一个大作家必同时是他自己的严厉的批评者。所谓“批评”就要根据逻辑的思想和文学的修养。一件作品如果有毛病——无论是在命意布局或是在造句用字——仔细穷究，病源都在思想。思想不清楚的人做出来的文章决不会清楚。思想的毛病除了精神失常以外，都起于懒惰，遇着应该分析时不仔细分析，应该斟酌时不仔细斟酌，只图模糊敷衍，囫圇吞枣混将过去。练习写作第一件要事就是克服这种心理的懈怠，随时彻底认真，一字不苟，肯朝深处想，肯向难处做。如果他养成了这种谨严的思想习惯，始终不懈，他决不会做不出好的文章。

选 择 与 安 排

在作文运思时，最重要而且最艰苦的工作不在搜寻材料，而在有了材料之后，将它们加以选择与安排，这就等于说，给它们一个完整有生命的形式。材料只是生糙的钢铁，选择与安排才显出艺术的锤炼刻划。就生糙的材料说，世间可想到可说出的话在大体上都已经从前人想过说过，然而后来人却不能因此就不去想不去说，因为每个人有他的特殊的生活情境与经验，所想所说的虽大体上仍是那样的话，而想与说的方式却各不相同。变迁了形式，就变迁了内容。所以他所想所说尽管在表面上是老生常谈，而实际上却可以是一种新鲜的作品，如果选择与安排给了它一个新的形式，新的生命。“袅袅兮秋风，洞庭波兮木叶下”，在大体上和“菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间”表现同样的情致，而各有各的佳妙处，所以我们不能说后者对于前者是重复或是抄袭。莎士比亚写过夏洛克以后，许多作家接着写过同样典型的守财奴(莫里哀的阿尔巴贡和巴尔扎克的葛朗台是著例)，也还是一样入情入理。材料尽管大致相同，每个作家有他的不同的选择与安排，这就是说，有他的独到的艺术手腕，所以仍可以有他的特殊的艺术成就。

最好的文章，象英国小说家斯威夫特所说的，须用“最好的字

句在最好的层次”。我最好的字句要靠选择，找最好的层次要靠安排。其实这两桩工作在人生各方面都很重要，立身处世到处都用得着，一切成功和失败的枢纽都在此。在战争中我常注意用兵，觉得它和作文的诀窍完全相同。善将兵的人都知道兵在精不在多。精兵一人可以抵得许多人用，疲癯残疾的和没有训练、没有纪律的兵愈多愈不易调动，反而成为累赘或障碍。一篇文章中每一个意思或字句就是一个兵，你在调用之前，须加一番检阅，不能作战的，须一律淘汰，只留下精锐，让他们各站各的岗位，各发挥各的效能。排定岗位就是摆阵势，在文章上叫做“布局”。在调兵布阵时，步、骑、炮、工、辎须有联络照顾，将、校、尉、士、卒须按部就班，全战线的中坚与侧翼，前锋与后备，尤须有条不紊。虽是精锐，如果摆布不周密，纪律不严明，那也就成为乌合之众，打不来胜仗。文章的布局也就是一种阵势，每一段就是一个队伍，摆在最得力的地位才可以发生最大的效用。

文章的通病总不外两种，不知选择和不知安排。第一步是选择。斯蒂文森说：文学是“裁剪的艺术”。裁剪就是选择的消极方面。有选择就必有排弃，有割爱。在兴酣采烈时，我们往往觉得自己所想到的意思样样都好，尤其是费过苦心得来的，要把它一笔勾销，似未免可惜。所以割爱是大难事，它需要客观的冷静，尤其需要谨严的自我批评。不知选择大半由于思想的懒惰和虚荣心所生的错觉。遇到一个题目来，不肯朝深一层想，只浮光掠影地凑合一些实在是肤浅陈腐而自以为新奇的意思，就把它和盘托出。我常看大学生的论文，把一个题目所有的话都一五一十地说出来，每一点都约略提及，可是没有一点说得透彻，甚至前后重复或自相矛盾。如果有几个人同做一个题目，说的话和那话说出来的形式都大半彼此相同，看起来只觉得“天下老鸦一般黑”。

这种文章如何能说服读者或感动读者？这里我们可以再就用兵打比譬，用兵致胜的要诀在占领要塞，击破主力。要塞既下，主力既破，其余一切就望风披靡，不攻自下。古人所以有“射人先射马，擒贼先擒王”的说法。如果虚耗兵力于无战略性的地点，等到自己的实力消耗尽了，敌人的要塞和主力还屹然未动，那还能希望打什么胜仗？做文章不能切中要害，错误正与此相同。在艺术和在自然一样，最有效的方式常是最经济的方式，浪费不仅是亏损而且也是伤害。与其用有限的力量于十件事上而不能把任何一件事做得好，不如以同样的力量集中在一件事上，把它做得斩钉截铁。做文章也是如此。世间没有说得完的话，你想把它说完，只见得你愚蠢；你没有理由可说人人都说的话，除非你比旁人说得好，而这却不是把所有的话都说完所能办到的。每篇文章必有一个主旨，你须把着重点完全摆在这主旨上，在这上面鞭辟入里，烘染尽致，使你所写的事理情态成一个世界，突出于其他一切世界之上，象浮雕突出于石面一样。读者看到，马上就可以得到一个强有力的印象，不由得他不受说服和感动。这就是选择，这就是攻坚破锐。

我们最好拿戏剧、小说来说明选择的道理。戏剧和小说都描写人和事。人和事的错综关系向来极繁复，一个人和许多人有因缘，一件事和许多事有联络，如果把这种关系辗转追溯下去，可以推演到无穷。一部戏剧或小说只在这无穷的人事关系中割出一个片段来，使它成为一个独立自足的世界，许多在其他方面虽有关系而在所写的一方面无大关系的事事物物，都须斩断撇开。我们在谈劫生辰纲的梁山泊好汉，生辰纲所要送到的那个豪贵场合也许值得描写，而我们却不能去管。谁不想知道哈姆雷特在威登堡的留学生活，但是我们现在只谈他的家庭悲剧，时间和空间的

限制都不许我们搬到威登堡去看一看。再就划定的小范围来说，一部小说或戏剧须取一个主要角色或主要故事做中心，其余的人物故事穿插，须能烘托这主角的性格或理清这主要故事的线索，适可而止，多插一个人或一件事就显得臃肿繁芜。再就一个角色或一个故事的细节来说，那是数不尽的，你必须有选择，而选择某一个细节，必须有它典型性，选了它其余无数细节就都可不言而喻。吝啬人到处吝啬，吴敬梓在《儒林外史》里写严监生只挑选他临死时看见油灯里有两茎灯芯不闭眼一事。《红楼梦》对于妙玉着笔墨最少，而她那一副既冷僻而又不忘情的心理却令我们一见不忘。刘老老吃过的茶杯她叫人掷去，却将自己用的绿玉斗斟茶给宝玉，宝玉做寿，众姊妹闹得欢天喜地，她一人枯坐参禅，却暗地递一张粉红笺的贺帖。寥寥数笔，把一个性格，一种情境，写得活灵活现。在这些地方多加玩索，我们就可悟出选择的道理。

选择之外，第二件要事就是安排，就是摆阵势。兵家有所谓“常山蛇阵”，它的特点是“击首则尾应，击尾则首应，击腹则首尾俱应”。亚理斯多德在《诗学》里论戏剧结构说它要完整，于是替“完整”一词下了一个貌似平凡而实精深的定义：“我所谓完整是指一件事物有头，有中段，有尾。头无须有任何事物在前面笼盖着，而后面却必须有事物承接着。中段要前面既有事物笼盖着，后面又有事物承接着。尾须有事物在前面笼盖着，却不须有事物在后面承接着。”这与“常山蛇阵”的定义其实是一样。用近代语言来说，一个艺术品必须为完整的有机体，必须是一件有生命的东西。有生命的东西第一须有头有尾有中段，第二是头尾和中段各在必然的地位，第三是有一股生气贯注于全体，某一部分受影响，其余各部分不能麻木不仁。一个好的阵形应如此，一

篇好的文章布局也应如此。一段话如果丢去仍于全文无害，那段话就是赘疣；一段话如果搬动位置仍于全文无害，那篇文章的布局就欠斟酌。布局愈松懈，文章的活力就愈薄弱。

从前中国文人讲文章义法，常把布局当作呆板的形式来谈，例如全篇局势须有起承转合，脉络须有起伏呼应，声调须有抑扬顿挫，命意须有正反侧，如作字画，有阴阳向背。这些话固然也有它们的道理，不过它们是由分析作品得来的，离开作品而空谈义法，就不免等于纸上谈兵。我们想懂得布局的诀窍，最好是自己分析完美的作品；同时，自己在写作时，多费苦心衡量斟酌。最好的分析材料是西方戏剧杰作，因为它们的结构通常都极严密。习作戏剧也是学布局的最好方法，因为戏剧须把动作表现于有限时间与有限空间之中，如果起伏呼应不紧凑，就不能集中观众的兴趣，产生紧张的情绪。我国史部要籍如《左传》、《史记》之类在布局上大半也特别讲究，值得细心体会。一篇完美的作品，如果细细分析，在结构上必须具备下面的两个要件：

第一是层次清楚。文学象德国学者莱辛所说的，因为用在时间上承续的语文为媒介，是沿着一条线绵延下去。如果同时有许多事态线索，我们不能把它们同时摆在一个平面上，如同图画上许多事物平列并存；我们必须把它们在时间上分先后，说完一点，再接着说另一点，如此生发下去。这许多要说的话，谁说在先，谁说在后，须有一个层次。层次清楚，才有上文所说的头尾和中段。文章起头最难，因为起头是选定出发点，以后层出不穷的意思都由这出发点顺次生发出来，如幼芽生发出根干枝叶。文章有生发才能成为完整的有机体。所谓“生发”是上文意思生发下文意思，上文有所生发，下文才有所承接。文章的“不通”有多种，最厉害的是上气不接下气，上段上句的意思没有交代清楚

就搁起，下段下句的意思没有伏根就突然出现。顺着意思的自然生发脉络必有衔接，不致有脱节断气的毛病，而且意思可以融贯，不致有前后矛盾的毛病。打自己耳光，是文章最大的弱点。章实斋在韩退之《送孟东野序》里挑出过一个很好的例。上文说“凡物不得其平则鸣”，下文接着说“伊尹鸣商，周公鸣周”，伊尹、周公并非不得其平。这是自相矛盾，下文意思不是从上文意思很逻辑地生发出来。意思互相生发，就能互相呼应，也就能以类相聚，不相杂乱。杂乱有两种：一是应该在前一段说的话遗漏着不说，到后来一段不很相称的地方勉强插进去；一是在上文已说过的话到下文再重复说一遍。这些毛病的根由都在思想疏懈。思想如果谨严，条理自然缜密。

第二是轻重分明。文章不仅要分层次，尤其要分轻重。轻重犹如图画的阴阳光影，一则可以避免单调，起抑扬顿挫之致；二则轻重相形，重者愈显得重，可以产生较强烈的效果。一部戏剧或小说的人物和故事如果不分宾主，群龙无首，必定显得零乱芜杂。一篇说理文如果有五六层意思都平铺并重，它一定平滑无力，不能说服读者。艺术的特征是完整，完与整是相因的，整一才能完美。在许多意思并存时，想产生整一的印象，它们必须轻重分明。文章无论长短，一篇须有一篇的主旨，一段须有一段的主旨。主旨是纲，由主旨生发出来的意思是目。纲必须能领目，目必须附丽于纲，尊卑就序，然后全体自能整一。“譬如北辰居其所而众星拱之”。一篇文章的主旨应有这种气象，众星也要分大小远近。主旨是着重点，有如照相投影的焦点，其余所有意思都附在周围，渐远渐淡。在文章中显出轻重通常不外两种办法：第一是在层次上显出。同是一个意思，摆的地位不同，所生的效果也就不同，不过我们不能指定某一地位是天然的着重点。起头有时可

以成为着重点，因为它笼盖全篇，对读者可以生“先入为主”的效果；收尾通常不能不着重，虎头蛇尾是文章的大忌讳，作家往往一层深一层地掘下去，不断地引起读者的好奇心，使他不能不读到终了，到终了主旨才见分晓，故事才告结束，谜语才露谜底。中段承上启下，也可以成为着重点，戏剧的顶点大半落在中段，可以为证。一个地位能否成为着重点，全看作者渲染烘托的技巧如何，我们不能定出法则，但是可以从分析名著（尤其是叙事文）中探得几分消息。其次轻重可以在篇幅分量上显出。就普遍情形说，意思重要，篇幅应占多；意思不重要，篇幅应占少。这不仅是为着题旨醒豁，也是要在比例匀称上显出一点波澜节奏，如同图画上的阴阳。轻重倒置在任何艺术作品中都是毛病。不过这也不能一概而论，名手立论或叙事，往往在四面渲染烘托，到了主旨所在，有如画龙点睛反而轻描淡写地掠过去，不多着笔墨。

从上面的话看来，我们可以知道文章有一定的理，没有一定的法。所以我们只略谈原理，不象一般文法修辞书籍，在义法上多加剖析。“大匠能诲人以规矩，不能使人巧。”知道文章作法，不一定就做出好文章。艺术的基本原则是寓变化于整齐，整齐易说，变化则全靠心灵的妙运，这是所谓“神而明之，存乎其人”了。

咬 文 嚼 字

郭沫若先生的剧本《屈原》里婵娟骂宋玉说：“你是没有骨气的文人！”上演时他自己在台下听，嫌这话不够味，想在“没有骨气的”下面加“无耻的”三个字。一位演员提醒他把“是”改为“这”，“你这没有骨气的文人！”就够味了。他觉得这字改得很恰当，他研究这两种语法的强弱不同，以为“你是什么”只是单纯的叙述语，没有更多的意义，有时或许竟会“不是”；“你这什么”便是坚决的判断，而且附带语省略去了。根据这种见解，他把另一文里“你有革命家的风度”一句话改为“你这革命家的风度”（参见《文学创作》第四期郭沫若《札记四则》）。

这是炼字的好例。我们不妨借此把炼字的道理研究一番。那位演员把“是”改为“这”，确是改得好，不过郭先生如果记得《水浒》，就会明白一般民众骂人，都用“你这什么”式语法。石秀骂梁中书说：“你这与奴才做奴才的奴才！”杨雄醉骂潘巧云说：“你这贱人，你这淫妇！你这你这大虫口里流涎！你这你这……”一口气就骂了六个“你这”。看这些实例，“你这什么！”倒不仅是“坚决的判断”，而是带有极端憎恶的惊叹语，表现着强烈的情感。“你是什么”便只是不带情感的判断，纵有情感也不能在文字本身上见出。不过它也不一定是“单纯的叙

述语，没有更多的含义”。《红楼梦》里茗烟骂金荣说：“你是个好小子，出来动一动你茗大爷！”这里“你是”含有假定语气，也带“你不是”一点讥刺的意味，如果改成“你这好小子！”神情就完全不对了。从此可知“你这”式语法并非在任何情形之下都比“你是”式语法来得更有力。其次，郭先生援例把“你有革命家的风度”改为“你这革命家的风度”，似乎改得并不很妥。一、“你这”式语法大半表示深恶痛嫉，在赞美时便不适宜。二、“是”在逻辑上是联接词(copula)，相当于等号，“有”的性质全不同。在“你有革命家的风度”一句中“风度”是动词的宾词；在“你这革命家的风度”中“风度”便变成主词，和“你(的)”平行根本不成一句话。

这番话不免噜嗦，但是我们原在咬文嚼字，非这样锱铢必较不可。咬文嚼字有时是一个坏习惯，所以这个成语的涵义通常不很好。但是在文学，无论阅读或写作，我们必须有一字不肯放松的谨严。文学借文字表现思想情感；文字上面有含糊，就显得思想还没有透彻，情感还没有凝炼。咬文嚼字，在表面上象只是斟酌文字的分量，在实际上就是调整思想和情感。从来没有一句话换一个说法而意味仍完全不变。例如《史记》李广射虎一段：“李广见草中石，以为虎而射之，中石没镞，视之，石也。因更复射，终不能入石矣。”这本是一段好文章，王若虚在《史记辨惑》里说它“凡多三石字”，当改为：“以为虎而射之，没镞，既知其为石，因更复射，终不能入。”或改为：“尝见草中有虎，射之，没镞。视之，石也。”在表面上改的似乎简洁些，却实在远不如原文。“见草中石，以为虎”并非“见草中有虎”。原文“视之，石也”有发现错误而惊讶的意味。改为“既知其为石”便失去这意味。原文“终不能复入石矣”有失望而放弃得很斩截

的意味，改为“终不能入”便觉索然无味。这种分别稍有文字敏感的人细心玩索一番，自会明白。

一般人根本不了解文字和思想情感的密切关系，以为更改一两个字不过是要文字顺畅些或是漂亮些。其实更动了文字，就同时更动了思想情感，内容和形式是相随而变的。姑举一个人人皆知的实例。韩愈在月夜里听见贾岛吟诗，有“鸟宿池边树，僧推月下门”两句，劝他把“推”字改成“敲”字。这段文字因缘古今传为美谈，于今人要把咬文嚼字的意思说得好听一点，都说“推敲”。古今人也都赞赏“敲”字比“推”字下得好。其实这不仅是文字上的分别，同时也是意境上的分别。“推”固然显得鲁莽一点，但是它表示孤僧步月归寺，门原来是他自己掩的，于今他“推”。他须自掩自推，足见寺里只有他孤零零的一个和尚。在这冷寂的场合，他有兴致出来步月，兴尽而返，独往独来，自在无碍，他也自有一副胸襟气度。“敲”就显得他拘礼些，也就显得寺里有人应门。他仿佛是乘月夜访友，他自己不甘寂寞，那寺里如果不是热闹场合，至少也有一些温暖的人情。比较起来，“敲”的空气没有“推”的那么冷寂。就上句“鸟宿池边树”看来，“推”似乎比“敲”要调和些。“推”可以无声，“敲”就不免剥啄有声，惊起了宿鸟，打破了岑寂，也似乎频添了搅扰。所以我很怀疑韩愈的修改是否真如古今所称赏的那么妥当。究竟哪一种意境是贾岛当时在心里玩索而要表现的，只有他自己知道。如果他想到“推”而下“敲”字，或是想到“敲”而下“推”字，我认为那是不可能的事。所以问题不在“推”字和“敲”字哪一个比较恰当，而在哪一种境界是他当时所要说的而且与全诗调和的。在文字上推敲，骨子里实在是在思想情感上“推敲”。

无论是阅读或写作，字的难处在意义的确定与控制。字有直

指的意义，有联想的意义。比如说“烟”，它的直指的意义见过燃烧体冒烟的人都会明白，只是他的联想的意义迷离不易捉摸，它可联想到燃烧弹，鸦片烟榻，庙里焚香，“一川烟水”，“杨柳万条烟”，“烟光凝而暮山紫”，“蓝田日暖玉生烟”……种种境界。直指的意义载在字典，有如月轮，明显而确实；联想的意义是文字在历史过程上所累积的种种关系，有如轮外圆晕，晕外霞光，其浓淡大小随人随时随地而各各不同，变化莫测。科学的文字愈限于直指的意义就愈精确，文学的文字有时却必须顾到联想的意义，尤其是在诗方面。直指的意义易用，联想的意义却难用，因为前者是固定的，后者是游离的；前者偏于类型，后者偏于个性。既是游离的，个别的，它就不易控制，而且它可以使意蕴丰富，也可以使意思含糊甚至于支离。比如说苏东坡的《惠山烹小龙团》诗里三四两句“独携天上小团月，来试人间第二泉”，“天上小团月”是由“小龙团”茶联想起来的，如果你不知道这个关联，原文就简直不通；如果你不了解明月照着泉水和清茶泡在泉水里那一点共同的清沁肺腑的意味，也就失去原文的妙处。这两句诗的妙处就在不即不离若隐若现之中。它比用“惠山泉水泡小龙团茶”一句话来得较丰富，也来得较含混有蕴藉。难处就在于含混中显得丰富。由“独携小龙团，来试惠山泉”变成“独携天上小团月，来试人间第二泉”，这是点铁成金。文学之所以为文学就在这一点生发上面。

这是一个善用联想意义的例子。联想意义也最易误用而生流弊。联想起于习惯，习惯老是欢喜走熟路。熟路抵抗力最低，引诱性最大，一人走过，人人就都跟着走，愈走就愈平滑俗滥，没有一点新奇的意味。字被人用得太多，也是如此。从前做诗文的人都依靠《文料触机》、《幼学琼林》、《事类统编》之类书籍，要找词藻典故，都到那里去乞灵。美人都是“柳腰桃面”，

“王嫱、西施”，才子都是“学富五车，才高八斗”；谈风景必是“春花秋月”，叙离别不离“柳岸灞桥”；做买卖都有“端木遗风”，到现在用铅字排印书籍还是“付梓”、“杀青”。象这样例子举不胜举，它们是从前人所谓“套语”，我们所谓“滥调”。一件事物发生时立即使你联想到一些套语滥调，而你也就安于套语滥调，毫不斟酌地使用它们，并且自鸣得意。这就是近代文艺心理学家们所说的“套板反应”（stock response）。一个人的心理习惯如果老是倾向“套板反应”，他就根本与文艺无缘，因为就作者说，“套板反应”和创造的动机是仇敌；就读者说，它引不起新鲜而真切的情趣。一个作者在用字用词上面离不掉“套板反应”，在运思布局上面，甚至于在整个人生态度方面也就难免如此。不过习惯力量的深广非我们意料所及，沿着习惯去做，总比新创较省力，人生来有惰性，常使我们不知不觉地一滑就滑到“套板反应”里去。你如果随便在报章杂志或是尺牍宣言里面挑一段文章来分析，你就会发现那里面的思想情感和语言大半都由“套板反应”起来的。韩愈谈他自己做古文，“惟陈言之务去”。这是一句最紧要的教训。语言跟着思想情感走，你不肯用俗滥的语言，自然也就不肯用俗滥的思想情感，你遇事就会朝深一层去想，你的文章也就真正是“作”出来的，不至落入下乘。

以上只是随便举几个实例，说明咬文嚼字的道理。例子举不尽，道理也说不完。我希望读者从这粗枝大叶的讨论中，可以领略运用文字所应有的谨严精神。本着这个精神，他随处留心玩索，无论是阅读或写作，就会逐渐养成创作和欣赏都必需的好习惯。他不能懒，不能粗心，不能受一时兴会所生的幻觉迷惑而轻易自满。文学是艰苦的事，只有刻苦自勉，推陈翻新，时时求思想情感与语文的提炼与吻合，他才会逐渐达到艺术的完美。

散文的声音节奏

咬文嚼字应从意义和声音两方面着眼。上篇我们只谈推敲字义，没有提到声音。声音与意义本不能强分，有时意义在声音上见出还比在习惯的联想上见出更微妙，所以有人认为讲究声音是行文的最重要的功夫。我们把这问题特别另作专篇来讨论，也就因为这个缘故。我们把诗除外，因为诗要讲音律，是人人都知道的，而且从前人在这方面已经说过很多的话。至于散文的声音节奏在西方虽有语音学专家研究，在我国还很少有人注意。一般人谈话写文章(尤其是写语体文)，都咕咕喽喽地滚将下去，管他什么声音节奏！

从前人做古文，对声音节奏却也讲究。朱子说：“韩退之、苏明允作文，敝一生之精力，皆从古人声响处学。”韩退之自己也说：“气盛则言之短长，声之高下，皆宜。”清朝桐城派文家学古文，特重朗诵，用意就在揣摩声音节奏。刘海峰谈文，说：“学者求神气而得之音节，求音节而得之字句，思过半矣。”姚姬传甚至谓：“文章之精妙不出字句声色之间，舍此便无可窥寻。”此外古人推重声音的话还很多，引不胜引。

声音对于古文的重要可以从几个实例中看出。

范文正公作《严先生祠堂记》，收尾四句歌是：“云山苍苍，

江水泱泱，先生之德，山高水长。”他的朋友李太伯看见，就告诉他：“公此文一出名世，只一字未妥。”他问何字，李太伯说：“先生之德不如改先生之风。”他听了很高兴，就依着改了。“德”字与“风”字在意义上固然不同，最重要的分别还在声音上面。“德”字仄声哑，没有“风”字那么沉重响亮。

相传欧阳公作《画锦堂记》已经把稿子交给来求的人，而那人回去已经走得很远了，猛然想到开头两句“仕宦至将相，锦衣归故乡”，应加上两个“而”字，改为“仕宦而至将相，锦衣而归故乡”，立刻就派人骑快马去追赶，好把那两个“而”字加上。我们如果把原句和改句朗诵来比较看，就会明白这两个“而”字关系确实重大。原句气局促，改句便很舒畅；原句意直率，改句便有抑扬顿挫。从这个实例看，我们也可以知道音与义不能强分，更动了声音就连带地更动了意义。“仕宦而至将相”比“仕宦至将相”意思多一个转折，要深一层。

古文难于用虚字，最重要的虚字不外承转词（加上字“而”字），肯否助词（如“视之，石也”的“也”字），以及惊叹疑问词（如“独吾君也乎哉？”句尾三虚字）几大类。普通说话声音所表现的神情也就在承转、肯否、惊叹、疑问等地方见出，所以古文讲究声音，特别在虚字上做功夫。《孔子家语》往往抄袭《檀弓》而省略虚字，神情便比原文差得远。例如“仲子亦犹行古之道也”（《檀弓》）比“仲子亦犹行古人之道”（《孔子家语》），“予恶夫涕之无从也”（《檀弓》）比“予恶夫涕而无以将之”（《孔子家语》），“夫子为弗闻也者而过之”（《檀弓》）比“夫子为之隐佯不闻以过之”（《孔子家语》），风味都较隽永。柳子厚《钴姆潭记》收尾“于以见天之高，气之迥，孰使予乐居夷而忘故土者，非兹潭也欤？”如果省去两个“之”字为“天高气迥”，省去“也”字为“非兹

潭坎？”风味也就不如原文。

古文讲究声音，原不完全在虚字上面，但虚字最为紧要。此外段落的起伏开合，句的长短，字的平仄，文的骈散，都与声音有关。这须拿整篇文章来分析，才说得明白，不是本文篇幅所许可的。从前文学批评家常用“气势”、“神韵”、“骨力”、“姿态”等词，看来好象有些弄玄虚，其实他们所指的只是种种不同的声音节奏，声音节奏在科学文里可不深究，在文学文里却是一个最主要的成分，因为文学须表现情趣，而情趣就大半要靠声音节奏来表现，犹如在说话时，情感表现于文字意义的少，表现于语言腔调的多，是一个道理。从前人研究古文，特别着重朗诵。姚姬传说：“大抵学古文者必要放声疾读，又缓读，只久之自悟。若但能默看，即终身作外行也。”读有读的道理，就是从字句中抓住声音节奏，从声音节奏中抓住作者的情趣、“气势”或“神韵”。自己作文，也要常拿来读读，才见出声音是否响亮，节奏是否流畅。

领悟文字的声音节奏，是一件极有趣的事。普通人以为这要耳朵灵敏，因为声音要用耳朵听才生感觉。就我个人的经验来说，耳朵固然要紧，但是还不如周身筋肉。我读音调铿锵、节奏流畅的文章，周身筋肉仿佛作同样有节奏的运动，紧张，或是舒缓，都产生出极愉快的感觉。如果音调节奏上有毛病，我的周身筋肉都感觉局促不安，好象听厨子刮锅烟似的。我自己在作文时，如果碰上兴会，筋肉方面也仿佛在奏乐，在跑马，在荡舟，想停也停不住。如果意兴不佳，思路枯涩，这种内在的筋肉节奏就不存在，尽管费力写，写出来的文章总是吱咯吱咯的，象没有调好的弦子。我因此深信声音节奏对于文章是第一件要事。

我们放弃了古文来做语体文，是否还应该讲声音节奏呢？维

护古文的人认为语体文没有音调，不能拉着嗓子读，于是就认为这是语体文的一个罪状。做语体文的人往往回答说：文章原来只是让人看的，不是让人唱的，根本就用不着什么音调。我看这两方面的话都不很妥当。既然是文章，无论古今中外，都离不掉声音节奏。古文和语体文的不同，不在声音节奏的有无，而在声音节奏形式化的程度大小。古文的声音节奏多少是偏于形式的，你读任何文章，大致都可以拖着差不多的调子。古文能够拉着嗓子读，原因也就在它总有个形式化的典型，犹如歌有乐谱，固然每篇好文章于根据这个典型以外还自有个性。语体文的声音节奏就是日常语言的，自然流露，不主故常。我们不能拉着嗓子读语体文，正如我们不能拉着嗓子谈话一样。但是语体文必须念着顺口，象谈话一样，可以在长短、轻重、缓急上面显出情感思想的变化和生展。古文好比京戏，语体文好比话剧。它们的分别是理想与写实，形式化与自然流露的分别。如果讲究得好，我相信语体文比古文的声音节奏应该更生动，更有味。

不拘形式，纯任自然，这是语体文声音节奏的特别优点。因此，古文的声音节奏容易分析，语体文的声音节奏却不易分析。刘海峰所说的“无一定之律，而有一定之妙”，用在语体文比用在古文上面还更恰当。我因为要举例说明语体文的声音节奏，拿《红楼梦》和《儒林外史》来分析，又拿老舍、朱自清、沈从文几位文字写得比较好的作家来分析，我没有发现旁的诀窍，除掉“自然”、“干净”、“浏朗”几个优点以外。比如说《红楼梦》二十八回宝玉向黛玉说心事：

当初姑娘来了，那不是我陪着顽笑！凭我心爱的，姑娘要，就拿去；我爱吃的，听见姑娘也爱吃，连忙的收拾的干

干净净，收着；等着姑娘到来，一桌子吃饭，一床儿上睡觉。丫头们想不到的，我怕姑娘生气，我替丫头们想到。我心里想着：姊妹们从小儿长大，亲也罢，热也罢，和气到了底，才见的比别人好。如今谁承望姑娘人大心大，不把我放在眼睛里！……

这只是随便挑出的，你把全段念着看，看它多么顺口，多么能表情，一点不做作，一点不拖沓。如果你会念，你会发现它里面也有很好的声音节奏。它有骈散交错，长短相间，起伏顿挫种种道理在里面，虽然这些都是出于自然，没有很显著的痕迹。

我也分析过一些写得不很好的语体文，发现文章既写得不好，声音节奏也就不响亮流畅。它的基本原因当然在作者的思路不清楚，情趣没有洗炼得好，以及驾驭文字的能力薄弱。单从表面看，语体文的声音节奏有毛病，大致不外两个原因。第一个原因是文白杂糅，象下面随意在流行的文学刊物上抄来的两段：

摆夷的垒山多半是在接近村寨的地方，并且是树林荫翳，备极森严。其中荒冢累累，更增凄凉的成分。这种垒山恐怕就是古代公有墓园的遗风。故祭垒除崇拜创造宇宙的神灵外，还有崇拜祖先的动机。……

他的丑相依然露在外面，欺哄得过的无非其同类不求认识人格之人而已。然进一步言之，同类人亦不能欺哄，因同类人了解同类人尤其清楚。不过，有一点可得救的，即他们不求自反自省，所以对人亦不曾，且亦不求分析其最后之人格，此所以他们能自欺兼以欺人……

这些文章既登在刊物上，当然不能算是最坏的例子，可是念起来也就很“别扭”。我们不能象读古文一样拖起调子来哼，又不能用说话或演戏的腔调来说。第一例用了几句不大新鲜的文言，又加上“增”、“故”两个作文言文用法的字，显得非驴非马，和上下文不调和。第二例除掉杂用文言文的用字法以外，在虚字上面特别不留心。你看：“无非……而已……然……不过……即……所以……亦……且亦……此所以……兼以……”一条线索多么纠缠不清！语体文的字和词不够丰富，须在文言文里借用，这是无可反对的。语体文本来的字和词，丢着不用，去找文言文的代替字，那何不索性做文言文？最不调和的是在语体文中杂用文言文所特有的语句组织，使读者不知是哼好还是念好。比如说，“然进一步言之，同类人亦不能欺哄，因同类人了解同类人尤其清楚”一段话，如果写成纯粹的语体文，就应该是：“但是进一步来说，同类人也难得欺哄，因为同类人了解同类人更加清楚。”这样地，我们说起来才顺口，才有自然的节奏。

其次，没有锤炼得好的欧化文在音调节奏上也往往很糟，象下面的例子：

当然这不是说不要想象，而且极需要想象给作品以生动的色彩。但是想象不是幻想而是有事实，或经验作根据。表现可能的事实，这依然对现象忠实，或者更忠实些。我们不求抓住片段的死的事实，而求表现真理。因为真理的生命和常存，那作品也就永远是活的。……

春天了，花草的生命充分表现在那嫩绿的枝叶和迷乱的

红云般花枝，人的青春也有那可爱的玉般肢体和那苹果似的
双颊呈现……

作者很卖气力，我们可以想象得到；但是这样生硬而笨重的句子里面究竟含有什么深奥的道理？第一例象是一段生吞活剥的翻译，思路不清楚，上下不衔接，（例如第一句“而且”接什么？

“可能的事实”成什么话？作者究竟辩护想象，还是主张对现象忠实，还是赞扬真理？）音调节奏更说不上。第二例模仿西文堆砌形容词，把一句话（本来根本不成话，那双颊是人的还是青春的？）拖得冗长，念起来真是佶屈聱牙。从这个实例看，我们可以明白思路和节奏的密切关系，思想错乱，节奏就一定错乱，至于表面上欧化的痕迹还是次要的原因。适宜程度的欧化是理应提倡的，但是本国语文的特性也应当顾到。用外国文语句构造法来运用中文，用不得当，就象用外国话腔调说中国话一样滑稽可笑。

我在这里只是随意举例说明声音节奏上的毛病，对所引用的作者并非要作恶意的批评，还请他们原谅。语体文还在试验时期，错误人人都难免。我们既爱护语体文，就应努力使它在声音节奏上比较完美些，多给读者一些愉快，少给责难者一些口实。这事要说是难固然是难，要说是容易也实在容易。先把思想情感洗炼好，下笔时你就当作你是在谈话，让思想情感源源涌现，力求自然。你在向许多人说话，要说服他们，感动他们，当然不能象普通谈话那样无剪裁，无伦次。你须把话说得干净些，响亮些，有时要斩截些，有时要委婉些。照这样办，你的文章在声音节奏上就不会有毛病。旁人读你的文章，就不但能明白你的意思，而且听得见你的声音，看得见你的笑貌。“如闻其语，如见其人。”你于是成为读者的谈心的朋友，你的话对于他也就亲切有味。

文学与语文(上): 内容、形式与表现

从前我看文学作品，摄引注意力的是一般人所说的内容。如果它所写的思想或情境本身引人入胜，我便觉得它好，根本不很注意到它的语言文字如何。反正语文是过河的桥，过了河，桥的好坏就可不用管了。近年来我的习惯几已完全改过。一篇文学作品到了手，我第一步就留心它的语文。如果它在这方面有毛病，我对它的情感就冷淡了好些。我并非要求美丽的词藻，存心装饰的文章甚至使我嫌恶；我所要求的是语文的精确妥贴，心里所要说的与手里所写出来的完全一致，不含糊，也不夸张，最适当的字句安排在最适当的位置。那一句话只有那一个说法，稍加增减更动，便不是那么一回事。语文做到这个地步，我对作者便有绝对的信心。从我自己的经验和对于文学作品的观察看来，这种精确妥贴的语文颇不是易事，它需要尖锐的敏感，极端的谨严，和极艰苦的挣扎。一般人通常只是得过且过，到大致不差时便不再苛求。他们不了解在文艺方面，差之毫厘往往谬以千里。文艺的功用原在表现，如果写出来的和心里所想说的不一致，那就无异于说谎，失去了表现的意义。一个作家如果不在语文精确妥贴上苛求，他不是根本不了解文学，就是缺乏艺术的良心，肯对他自

己不忠实。象我们在下文须详细分析的，语文和思想是息息相关的。一个作家在语文方面既可以苟且敷衍，他对于思想情感的洗炼安排也就一定苟且敷衍。处处都苟且敷衍，他的作品如何能完美？这是我侧重语文的一个看法。

我得到这么一个看法，并不是完全拿科学头脑来看文学，硬要文学和数学一样，二加二必等于四。我细心体会阅读和写作的经验，觉得文学上的讲究大体是语文上的讲究，而语文的最大德性是精确妥贴。文学与数学不同的，依我看来，只有两点：一是心里所想的不同，数学是抽象的理，文学是具体的情境；一是语文的效果不同，数学直述，一字只有一字的意义，不能旁生枝节，文学暗示，一字可以有无穷的含蓄。穷到究竟，这还是因为所想的不同，理有固定的线索，情境是可变化可伸缩的。至于运用语文需要精确妥贴，使所说的恰是所想说的，文学与数学并无二致。

人人都承认文学的功用表现在表现，不过究竟什么叫做“表现”，用这名词的人大半不深加考究。依一般的看法，表现是以形式表现内容。这话原来不错，但是什么是内容，什么是形式，又是一个纠纷的问题。中国旧有“意内言外”和“意在言先”的说法。照这样看，以“言”表现“意”，“意”就是内容，“言”就是形式。表现就是拿在外在后的“言”来翻译在内在先的“意”。有些人纵然不以为言就是形式，也至少认为形式是属于言的。许多文学理论上的误解都由此生，我们须把它加以谨严的分析。

“意”是情感思想的合称。情感是生理的反应在意识上所生的感觉，自身迷离恍惚，不易捉摸。文艺表现情感，不能空洞地言悲言喜，再加上一些惊叹号，它必须描绘情感所由生的具体情境，比如哈姆雷特的悲哀、彷徨和冲突，在莎翁名剧中是借一些

可表演于舞台的言动笑貌表现出来的。这就是说，情感必须化为思想，才可以表现得出来。这里所谓“思想”有两种方式。一种运用抽象的概念，一种运用具体的意象。比如说“我打狗”这个思想内容，我们可以用“我”、“打”、“狗”三个字所指的意义连串起来想，也可以用“我的身体形象”，“打的动作姿态”和“狗被打时的形象”连成一幅图画或一幕戏景来想。前者是概念的思想，后者是意象的思想，就是“想象”。两种都离不着“想”的活动。文艺在大体上用具体情境(所想的象)表现情感，所以“意”是情感饱和的思想。

在未有语文时，原始人类也许很少有抽象的概念，须全用具体的意象去想，几乎一切思想都是想象。这是最生动的想法，也是最笨拙的想法。你试用这种想法想一想“百年三万六千日，一日须倾三百杯”，或是“左据函谷、二崤之阻，表以太华、终南之山，右界褒斜、陇首之险，带以洪河、泾、渭之川”，其中有许多事物动静，你如何能在一霎时想象遍？运用语文是思想的捷径，一个简短的符号如“三百”、“倾”、“太华”、“界”、“带”之类可以代替很笨重的实事实物。既有了语文，我们就逐渐避繁趋简，概念的思想就逐渐代替意象的思想，甚至不易成意象而有意义的事物如“百年”、“陇首”之类仍可以为思想对象。到了现在，语文和它所代表的事物已发生了根深蒂固的联想，想到实物树，马上就联想起它的名谓“树”字。在一般人的思想活动中，语文和实事实物常夹杂在一起，时而由实事实物跳到语文，时而由语文跳到实事实物。概念与形象交互织成思想的内容。因为心理习惯不同，有人侧重用实事实物去想，有人侧重用语文去想，但是绝对只用一种对象去想的人大概不会有。

语文与思想密切相关，还可以另用一些心理的事实来证明。

普通说思想“用脑”，这话实在不很精确。思想须用全身，各种器官在思想时都在活动。你可以猜出一个人在用思想，甚至猜出他在想什么，因为从动作姿态上可以得到一些线索。有些人用思想时，必须身体取某种姿态，作某种活动，如叉腿、抖腿、摇头、定睛、皱眉之类，你如果勉强停止或更动他的活动姿态，就会打断他的思路。在周身中，语言器官的活动对于思想尤为重要。婴儿想到什么就须说什么，成人在自言自语时就是在用思想。有些人看书必须口里念着才行，不念就看不下去。就是“闷着想”，语言器官仍是在活动。默想“三百”，喉舌就须作说“三百”两字的动作，虽然这动作的显著程度随人而异。所以行为派心理学家说：“思想是无声的语言，语言也就是有声的思想。”单从文化演进的过程来看，思想的丰富和语文的丰富常成正比。一般动物思想不如人类，野蛮人思想不如文明人，关键都在语文的有无或贫富。人类文化的进步可以说是字典的逐渐扩大。一个民族的思想类型也往往取决于语文的特性。中国的哲学文学和西方的不同，在我看，有大半由于语文的性质不同。我们所常想的（例如有些伦理观念）西方人根本不想；西方人所常想的（例如有些玄学观念）我们也根本不想，原因就在甲方有那一套语文而乙方没有。所以无论是哲学或文学，由甲国语文翻译到乙国语文，都很难得准确。我们固然很难说，思想和语文究竟谁是因谁是果，但是思想有时决定语言，语言也有时决定思想，这大概不成问题。

从这些事实看，思想是心理活动，它所借以活动的是事物形象和语文（即意象和概念），离开事物形象和语文，思想无所凭借，便无从进行。在为思想所凭借时，语文便夹在思想里，便是“意”的一部分，是在内的，与“意”的其余部分同时进行的。

所以我们不能把语文看成在外在后的“形式”，用来“表现”在内在先的特别叫做“内容”的思想。“意内言外”和“意在言先”的说法绝对不能成立。

流俗的表现说大概不外起于两种误解。第一是把写下来的(或说出来的)语文当作在外的“言”，以为思想原无语文，到写或说时，才去另找语文，找得的语文便是思想的表现。其实在写或说之前，所要写要说的已在心中成就，所成就者是连带语文的思想，不是空洞游离的思想。比如我写下一句话，这一句话的意义连同语文组织都已在心中想好，才下笔写。写不过是记录，犹如将声音灌到留声机片，不能算是艺术的创作，更不能算是替已成的思想安一个形式。

第二个误解是起于语文有时确须费力寻求，我们常感觉到心里有话说不出，偶然有一阵感触，觉得大有“诗意”，或是生平有一段经验，仿佛是小说的好材料，只是没有本领把它写成作品。这好象是证明语文是思想以后的事。其实这是幻觉。所谓“有话说不出”，“说不出”因为它根本未成为话，根本没有想清楚。你看一部文学作品，尽管个个字你都熟悉，可是你做不到那样。举一个短例来说：“春眠不觉晓，处处闻啼鸟，夜来风雨声，花落知多少。”哪一个字你不认识，你没有用过？可是你也许终身做不成这么一首好诗。这可以证明你所缺乏的并不是语文，而是运用语文的思想。你根本没有想，或是没有能力想，在你心中飘忽来去的还是一些未成形的混乱的意象和概念，你的虚荣心使你相信它们是“诗意”或是“一部未写的小说”。你必须努力使这些模糊的意象和概念确定化和具体化，所谓确定化和具体化就是“语文化”，“诗意”才能成诗，象是小说材料的东西才能成小说。心里所能想到的原不定全有语文，但是文学须从有限见

无限，只能用可以凝定于语文的情感思想来暗示其余。文学的思想不在起飘忽迷离的幻想，而在使情感思想凝定于语言。在这凝定中实质与形式同时成就。

我们写作时还另有一种现象，就是心里似有一个思想，须费力搜索才可找得适当的字句，或是已得到的一个字句还嫌不甚恰当，须费力修改，这也似是证明“意在言先”。其实在寻求字句时，我们并非寻求无意义的字句；字句既有意义，则所寻求的不单是字句而同时是它的意义。寻字句和寻意义是一个完整的心理活动，统名之为思想，其中并无内外先后的分别。比如说王介甫的“春风又绿江南岸”一句诗中的“绿”字是由“到”、“过”、“入”、“满”诸字辗转改过来的。这几个不同的动词代表不同的意境，王介甫要把“过”、“满”等字改成“绿”字，是嫌“过”、“满”等字的意境不如“绿”字的意境，并非本来想到“绿”字的意境而下一“过”字，后来发现它不恰当，于是再换上一个“绿”字。在他的心中“绿”的意境和“绿”字同时生发，并非先想到“绿”的意境而后另找一个“绿”字来“表现”它。

语文既与思想同时成就，以语文表现思想的说法既不精确，然则“内容”、“形式”、“表现”之类名词在文艺上究竟有无意义呢？

要明白这问题，我们须进一步分析思想的性质。在文艺创作时，由起念到完成，思想常在生展的过程中，生展的方向是由浅而深，由粗而细，由模糊而明确，由混乱而秩序，这就是说，由无形式到有形式，或是由不完美的形式到完美的形式。起念时常是一阵飘忽的情感，一个条理不甚分明的思想，或是一幅未加剪裁安排的情境。这就是作者所要表现的，它是作品的胚胎，生糙的内容。他从这个起点出发去思想，内容跟着形式，意念跟着语

文，时常在变动，在伸展。在未完成时，思想常是一种动态，一种倾向，一种摸索。它好比照相调配距离和度数，逐渐使所要照的人物形象投在最适合的焦点上。这种工作自然要靠技巧。老手一摆就摆在最适合的距离和角度上，初学有时须再三移动，再三尝试，才调配得好。文艺所要调配的距离角度同时是内容与形式，思想与语文，并非先把思想调配停当，再费一番手续去调配语文。一切调配妥贴了，内容与形式就已同时成就，内容就已在形式中表现出来。谈文艺的内容形式，必须以已完成的作品为凭。在未完成之前，内容和形式都可以几经变更；完成的内容和形式大半与最初所想的出入很大。在完成的作品中，内容如人体，形式如人形，无体不成形，无形不成体，内容与形式不能分开，犹如体与形不能分开。形式未成就时，内容也就没有完全成就；内容完全成就，就等于说，它有了形式；也就等于说，它被表现了。所谓“表现”就是艺术的完成；所谓“内容”就是作品里面所说的话；所谓“形式”就是那话说出来的方式。这里所谓“话”指作者心中想着要说的，是思想情感语文的化合物，先在心中成就，然后用笔记录下来。

作品无论好坏，都有一个形式，通常所谓“无形式”(formlessness)还是一种形式。坏作品的形式好比残废人的形貌，丑恶不全；好作品的形式好比健全人，体格生得齐全匀称，精神饱满。批评作品的形式只有一个很简单的标准，就是看它是否为完整的有机体。有机体的特征有两个：一是亚理斯多德所说的有头有尾有中段，一是全体与部分，部分与部分，互相连络照应，变更任何一部分，其余都必同时受牵动。

这标准直接应用到语文，间接应用到思想。我们读者不能直接看到在作者心中活动的思想，只能间接从他写下来的语文窥透

他的思想。这写下来的语文可以为凭，因为这原来就是作者所凭借以思想的，和他写作时整个心灵活动打成一片。思想是实体，语文是投影。语文有了完整的形式，思想决不会零落错乱；语文精妙，思想也决不会粗陋。明白这一点，就明白文学上的讲究何以大体是语文上的讲究，也就明白许多流行的关于内容与形式的辩论——例如“形式重要抑内容重要”“形式决定内容，抑内容决定形式”之类——大半缺乏哲理的根据。

附注 这问题在我脑中已盘旋了十几年，我在《诗论》里有一章讨论过它，那一章曾经换过两次稿。近来对这问题再加思索，觉得前几年所见的还不十分妥当，这篇所陈述的也只能代表我目前的看法。我觉得语文与思想的关系不很容易确定，但是在未把它确定以前，许多文学理论上的问题都无从解决。我很愿虚心思索和我不同的意见。

文学与语文(中): 体裁与风格

每一个开化民族的语文到了它的现阶段，都曾经过很悠久的历史。它常在生长、变化和新陈代谢；它是一个活的东西，随着一个民族的精神生活而生发无穷。那个民族的精神生活衰歇了，它也就随之衰歇。这种语文发展的发动和支配固然大半靠全民族在历史过程中所拿出来力量，但是关键仍在那民族中的文学作家。他们是与语文打交道最多最密切者，也是运用语文最谨严而又最富于创造性者。他们在写成一部有价值的作品时，不仅替文艺国库上添上一件瑰宝，也替当时语文的生展打开了一条新路，决定了一个新动向。所以研究一国语文的演变史，如果丢开文学作品的例证，就无法进行。

不过文学作家所能拿来运用的是当时公认的流行的语文，这就是说，他的工具是旁人已经替他造就的，无论它对他合适不合适，他都须用它，他不能凭空地替自己铸造一个崭新的工具。他的使命是创造，而天造地设的局面逼得他要接受传统，要因袭。他须抓住一个已定的起点去前进。这个原则固然适用于他的整个精神生活，在语文方面他尤其感觉得迫切。语文的已成之局固然可以给他很多的方便，他可以在遗产里予取予求，俯拾即是；但

是也可以给他很多的不方便，常使他感觉困难。最显著的是固有的语文不够应付新的需要。人类一切活动，自物质的设施、社会的组织以至于心智的运用，都逐渐由粗趋精，由简趋繁。在每一时代写作者都感觉到语文的守旧性，世界变了，而语文还没有迎头赶上；要语文跟着变，还要他来出力。他须把旧字送到铅炉里熔解，他须铸造新字，尤其重要的是他须发明新的排字法。但是最大的困难还不在此。流行的语文象流行的货币，磨得精光，捏得污烂，有时须贬值，有时甚至不能兑现。文学作家须凭借这人人公用的东西，来运用他个人在特殊情境的思想。他稍不当心，就会中了引诱，落到陈腐滥调的陷阱里去，他的语文连同他的思想都停滞到人人所能达到的境界，他所要表现的那特殊情境没有到手就溜走。古今中外的作家能从这种陷阱中爬起来的并不多，爬起来的人才真正是创造者，开辟风气者。从开辟风气者人数寥寥看，我们可以知道语文的创造大非易事。它需要极艰苦的努力，取精光烂污的语文加以一番揉捏洗炼，给它一种新形样，新生命，新价值，使它变为自己的可适应特殊情境的工具。文学的创造是思想(抽象的连同具体的)的创造，也就是语文的创造。

语文有普通性，有个别性。普通性来自沿袭传统，个别性起于作者的创造。一个作品的语文有普通性，才能博得读者的了解；有个别性，才能见得作者在艺术上的成就。这原则不但适用于用字造句，还可以适用于体裁与风格。严格地说，每一个作品所要表现的是特殊的，它的语言形式也必是特殊的，否则它就没有存在的理由。一个人云亦云的作品就各方面说，都是精力的浪费。所以每一个名副其实的文学作品必有一个特殊的形式，犹如世间没有两个人模样完全相同。所谓“形式”只有这一个意义经得起哲理的分析——就是一篇完成的作品的与内容不能分开的特殊形

式。这形式就是作品的生命的自然流露，水到渠成，不由外铄。

不过一般人谈形式，往往把它看作传统的类型，例如“诗”、“骈文”、“散文”、“戏剧”、“小说”、“书疏”、“墓志铭”之类也被称为形式。其实这是法国人所谓genres，英国人所谓kinds，只宜称为“种类”或“体裁”。文学史家和批评家常欢喜采自然科学的方法，将文学作品分类，并且在每类中找出一些共同原则来，想把它们定为规律。这种工作并没有多大价值，美学家克罗齐已再三详辩过。它没有谨严的逻辑性，例如诗分叙事、状物、抒情等等，实际上叙事诗有状物抒情的，抒情诗也有叙事状物的。我们只看《文选》、《古文辞类纂》、《经史百家杂钞》之类选本对于文章的分类，互不相同，而且都很勉强，就可以知道把文学作品摆进鸽子笼里去，不是一件合理的事。同属一类型的作品有时差别很大，我们很难找出共同原则来，求其适合一切事例。《红楼梦》、《水浒传》也叫做小说，却与西方一般小说不同；《西厢记》、《燕子笺》也叫做戏剧，却与西方一般戏剧不同。无论你拿看《红楼梦》的标准看《包法利夫人》，或是拿《罗米欧与朱丽叶》的标准看《西厢记》，你都是扣盘扞铄，认不清太阳。不但如此，你能拿看《红楼梦》的标准看《水浒传》？或是拿《哈姆雷特》的标准看《浮士德》？每一篇成功的作品都有一个内在的标准，也就都自成一类。它采用流行的类型，犹如它采用流行的语言；但是那类型须有新生命，也犹如语言的普通性之外须有个别性。

体裁或种类只是一个空壳。它有历史的渊源，例如戏剧起于宗教仪式的表演，逐渐生展，遂奠定一种文学体裁。作家一方面因为有些已成的范作可模仿，一方面也因为听众容易接受他们所熟悉的类型，于是就利用它来做创作的媒介。旧瓶装新酒自是一

种方便，不过我们不能根据瓶来评定酒，更不能武断地说某种酒只有某种瓶可装。我从前也主张过某种体裁只宜于某种内容，“反串”就违背自然。后来我仔细比较同一体裁的许多作品，发现体裁虽同，内容可以千差万别。我们试想想诗中五律七律，词中任何一个调子，在从前经过几多人用过，表现过几多不同的情调，就可以知道体裁与内容并无必然的关系。批评家常责备韩昌黎以做文章的方法去做诗，苏东坡以做诗的方法去做词，说这不是本色当行。这就是过于信任体裁和它的规律。每一个大作家沿用旧体裁，对于它都多少加以变化甚至破坏。他用迎合风气的方法来改变风气。莎士比亚和易卜生对于戏剧，可以为例。我相信莎士比亚如果生在现代欧洲也许写小说，生在唐代中国也许和李白、杜甫一样写五七言诗。体裁至多象服装一样，服装虽可以供人公用，却可以随时随地变更样式；至于每个作品的形式则如人的容貌，没有两个完全相同的。

每一篇作品有它的与内容不能分开的形式，每一个作者在他的许多作品中，也有与他的个性不能分开的共同特性，这就是“风格”。莎士比亚的四大悲剧的风味各不相同，但是拿他来比较和他同时的悲剧作家，这四大悲剧却有一种共同的特性，是在当时作品中找不着的。这是他的独到的风格。一般修辞学家往往以风格为修辞的结果，专从语文技巧上来分析风格，这种工作本也有它的效用，但是也容易使人迷失风格的真正源泉。历史上许多伟大作者成就了独到的风格，往往并不很关心到风格问题；而特别在修辞技巧上钩心斗角的作者却不一定能成就独到的风格。风格象花草的香味和色泽，自然而然地放射出来。它是生气的洋溢，精灵的焕发，不但不能从旁人抄袭得来，并且不能完全受意志的支配。古今讨论风格的话甚多，只有法国自然科学家布丰所说的

最简单而中肯：“风格即人格。”一个作者的人格决定了他的思想情感的动向，也就决定了他的文学的风格。弥尔顿说得好：“谁想做一个诗人，他必须自己是一首真正的诗。”“言为心声”，要看“言”如何，须先看“心”如何，从前人所以有“和顺积中，英华外发”的话。司空图的《诗品》是中国批评文中最精妙的，他所要描绘的是诗品（诗的风格），而他实际所描绘的大半是人品。人格与风格的密切关联证实了一个基本原则，就是文学不能脱离人生而独立。我们要想在文学上有成就，从源头做起必须修养品格。我们并非希望文学作家都变成道学家，我们所着重的是他必须有丰富的精神生活。有生气然后有生气的洋溢。

抓住了这个基本原则，其他关于风格的争辩全属枝节问题。历来讨论风格者都着重字的选择与安排。斯威夫特(Swift)说：风格是“用适当的字在适当的地位”(the use of proper words in proper places)。柯尔律治(Coleridge)论诗，说它是“最好的字在最好的次第”(the best words in their best order)。福楼拜(Flaubert)是近代最讲究风格的作家，也是在“正确的字”(le-juste mot)上做功夫。他以为一句话只有一个最恰当的说法，一个字的更动就可以影响全局，所以常不惜花几个钟头去找一个恰当的字，或是斟酌一个逗点的位置。这些都是有经验的作家，他们都特别看重选字排字的重要，当然有一番大道至理。在我们看，他们在表面上重视用字的推敲，在骨子里仍是重视思想的谨严。惟有谨严，思想情感才能正确地凝定于语文，人格才能正确地流露于风格。

作家第一件应当心的是对于他自己的忠实。一句话恰好表现了他自己的思想情感，照理他就应该感觉满意。不过通常作家的顾虑，不仅在一句话是否恰好表现了他自己，同时也在它是否能

说服或感动读者。因此，语文有两重功用：一是表现，一是感动。理想的文学作品是它的语文有了表现力就有了感动力，不在表现之外另求所谓“效果”(effect)。不过这究竟是理想，满作家自己意的作品往往不尽能满足读者意。在这种时会，缺陷有时在作品本身，也有时在读者的欣赏力。如果它在读者的欣赏力，它可以借教育弥补。一个作家最难的事往往不在创造作品，而在创造欣赏那种作品的趣味。这就是所谓“开风气之先”。如果缺陷在作品本身，根本的救济仍在思想情感的深厚化，而不在语文的铺张炫耀。但是平庸的作家往往不懂得这简单的道理，以为文学只是雕章琢句就可以了事，于是“修辞学”成为一种专门学问，而文学与雄辩混为一谈。从文学史看，文学到了专在修辞家所谓“词藻”上显雕虫小技时，往往也就到了它的颓废时期。文学与雄辩的分别，穆勒(J.S.Mill)说得最好：“雄辩是使人听见的(heard)，诗是无意中被人听见的(overheard)。当言说非自身就是目的而是达到一种目的之手段时，……当情感的表现带着有意要在旁人心中产生一个印象时，那就不复是诗而变为雄辩了。”穆勒虽专指诗，其实凡是纯文学都与诗一理。雄辩意在炫耀，文学须发于真心，心里有那样的话非那样说出不可，一炫耀就是装点门面，出空头支票。所以诗人魏尔兰(Verlaine)在《论诗》的诗里大声疾呼：“抓住雄辩，扭断它的颈项！”

一个作家有一个作家的风格，一时代或一学派也带有它的特殊风格。在欧洲，“古典的”、“浪漫的”、“写实的”是几种重要的不同的作风；在中国，文则六朝与唐宋，诗则选体与唐，唐与宋，词则花间与北宋，北宋与南宋，各有各的特殊风味。这种分别固然有一部分是实在的，它的根源在脾胃和眼光的不同；但是也有一部分是由文学史家和批评家夸张出来的，真正完美的

文学都必合于一些基本的条件，纯粹是“古典的”或纯粹是“浪漫的”作家往往不是第一流作家。一种风格流行到相当时期以后，有时容易由呆板而僵硬腐朽，穷则必变，于是一个反动跟着来，另一种风格代起。但是过些时候，这种新风格又变成旧的，引起另一个反动，有时打开另一新径，也有时回转到曾经一度放弃的旧径，这种“趣味的旋转”是文学演进的自然现象。但是虚心静气的读者和作者当不为一时风气所囿，知道每一种风气中都可以有好作品，承认它们的不同，但是不必强分优劣。

这个原则可以应用到关于风格的另一些区别。中国批评家常欢喜谈阳刚与阴柔、浓丽与清淡、朴直与委婉、艰深与平易之类分别，而且各阿其所好，喜清淡就骂浓丽，喜浓丽就瞧不起清淡。西方批评家也有同样的脾气。这些分别有时起于作者的个性，是苏东坡那样的人，就会持铜琶铁板，唱“大江东去”；是柳耆卿那样的人，就会执红牙板，歌“杨柳岸晓风残月”，也有时起于所写情境的分别，王摩诘写田园山林之乐固然清淡，写宫殿的排场还是很浓丽。这都是自然而然，不假做作的。如果与作者个性相称，与题材内容相称，各种不同的风格都可以有好文章。最忌讳的是情思枯涩而要装浓丽，情思平庸而要显得艰深，性格偏于阴柔而要张牙露爪地卖弄阳刚。说来说去，还是回到我们对于表现的基本主张，思想必须与语文同一，人格必须与风格同一。这就是《易经》所说的“修辞立其诚”。

文学与语文(下): 文言、白话与欧化

摆在我面前的是一本新出版的刊物，里面劈头一篇就是一位大学中文系主任的《中国文学系之精神》的文章。他郑重声明“本系之精神，力矫流俗，以古为则”。他很痛心疾首地骂“无识之徒，倡导白话，竞煽小调，共赏佻言，谓合自然，呼为天籁”；同时又骂“诡异之徒，轻议旧业，谓为陈腐，以西体为提倡，创造为号召”。他反对白话的理由是“语言之与文学本有区分，俗曲之与雅奏岂能并论！……文学自有艺术之高下，岂村童野老之所能工？且自然与白话有殊，古典非故实之谓。……自然须自艰苦中来，非白话之能期，而古典为经世之必需，尤非可以邪说抹杀”；至于西体不应提倡，是因为：“文学有语言文字之殊，文法声韵之异，是有国别，岂可强同？……文字创造乃自然之演进，必以旧业为基，岂可斩绝历史，刮灭前言，而以异邦异物，强相改易？”

这篇文章很可以代表许多维护国学者对于近年来白话运动和欧化运动的反响。我认识的朋友中持这种“以古为则”的态度的人颇不少，而且他们不尽是老年人，我知道上面所引的文章的作者比我较年轻，因为我和他曾有一面之雅。我很明白他们这一批

人的立场，也很同情他们的诚恳；可是我碰巧站在“无识之徒”与“诡异之徒”一边，对于他们的见地不能心悦诚服。一般人似以为新旧之争已成过去，不肯再提这老问题，上引一文可以证明它并未完全过去。本来事实胜于雄辩，无论站在旧的或新的一边，最有力的武器是作品；到最后哪一派能产生最有生命的产品，哪一派就会胜利。不过不正确的思想和理论也可以迷惑视听，用人工的歪曲阻碍自然的进展；所以关于新旧之争，在思想与理论上多加检讨，还是有益的。

这问题还与我们所讨论的文学与语文的关系密切相关。它是目前最切实际的一个问题。在讨论它以前，我须向“以古为则”者申明，我从识字到现在，四十年不间断地在读旧书，从前也做过十几年的古文，我爱护中国旧诗文的热忱也许不在他们之下，可是我也常在读新文学作品，做过二十年左右的白话文；我的职业是教外国文，天天都注意到中文和西文的同异。我也经过骂“无识之徒”与“诡异之徒”那么一个阶段，现在觉得“无识”与“诡异”的不是旁人而是当年的自己。事非经过不知难，我希望“登泰山而小天下”的诸公多登一些高峰，然后再作高低大小的比较。成见、固执和意气永远是真理的仇敌。

先说文言与白话。“文学自有艺术之高下”，谁也不否认，不过“艺术之高下”以用文言与用白话做标准来定，似大有问题。无论用哪一种语文做媒介，是文学作品就得要符合文学的基本条件：有话说，说得好。这两层都需要思想的锐敏与谨严，都颇不是易事，用文言或用白话都不能天生地减去思想上的困难。思想的工作做到家，文言文可以做得好，白话文也还可以做得好。“自然须从艰苦中来”，白话文作者也是如此想；“非白话之能期”，这句话就不象“从艰苦中来”的。文言文所能有的毛病，白话文

都能有，白话文所能有的毛病，文言也在所不免。肤浅，俗滥、空洞、晦涩、流滑，都不是那一方面的专利品。如果说文言文比白话文简洁，我大致可承认；但这也看作者的能力，白话文也还是可以简洁。比如说，上文所引的“以西体为提倡”一句话，用白话来说，“提倡西体”就很够，用不着“以……为”。“以西体为提倡”读起来象很顺口，但是想起来似不如“以古为则”那样合逻辑。文言有时可以掩盖文章的毛病，这是一个眼前的例证。如果不为篇幅所限，这种例证我可以举得很多。

从语文的观点看，文言文与白话的分别也只是比较的而不是绝对的。活的语文常在生长，常在部分地新陈代谢。在任何一个时期，每一种活的语文必有一部分是新生的，也必有一部分是旧有的。如果全是旧有的，它就已到了衰死期；如果全是新生的，它与过去语文就脱了节，彼此了不相干。我们中国语文虽然变得很慢，却也还是活的，生长的，继续一贯的。这就是说，白话也还是从文言变来的，文言与白话并非两种截然不同的语文。不但许氏《说文》里面的字有许多到现在还在口头流传，就是《论语》、《孟子》、《左传》、《史记》一类古典的字句组织法也还有许多是白话所常用的。我们如果硬要把文言奉为天尊，白话看成大逆不道，那就无异于替母亲立贞节牌坊，斥她的儿子为私生子，不让他上家谱。

白话的定义容易下，它就是现在人在口头说的语文；文言的定义却不易下，如果它指古语，指那一时代的古语呢？所谓“用文言作文”只有三个可能的意义。一是专用过去某一时代的语文，学周秦人说话，或是学两汉人说话。这是古文家们所提倡的。这种办法没有很充足的理由，从前似已有人反对过，并不限于现在“无识之徒”。而事实上这也未必真正可以办到。比如先秦诸子

在同时代写文章，所用的语文却往往彼此相差很远。我们以哪一家为标准呢？第二种办法是杂会过去各时代的语文，任意选字，任意采用字句组织法。比如在同一篇文章里，这句学《论语》，那句学《楚辞》，另一句学《史记》，另一句又学归震川；只要是字，无论它流行于哪一个时代，都一律采用。多数文言文作者口里尽管只说周秦两汉，实际上都是用这个“一炉而冶之”的办法。这种办法的长处丰富，短处在驳杂芜乱，就在讲古文义法的人们看来，也未必是正路。第三种办法是用浅近文言。所谓“浅近文言”是当代人易于了解的文言，一方面冷僻古字不用，奇奥的古语组织法不用；一方面也避免太俚俗的字和太俚俗的口语组织法。以往无心执古而自成大家的作者大半走这条路，我想孟子、左丘明、司马迁、王充、陶潜、白居易、欧阳修、王安石、苏轼一班人都是显著的代表。看这些人的作品，我们可以看出两点：第一，他们的语文跟着时代变迁，不悬某一代“古文”做标准，泥古不化；第二，他们的原则与白话文的原则大致相近，就是要求语文有亲切生动的表现力与平易近人的传达力，作者写起来畅快，读者读起来也畅快。

好的白话文比起似六朝而非六朝，似唐宋而非唐宋的文言文，好处就在这两点。第一，就作者自己说，语文与思想，语文与实际生活经验，都有密切的关联。在实际生活中，他遇着不开心的事，“哎”地叹一口气，心里想着这声叹息还是想着“哎”，传达这情感于语文时也还是写“哎”，这多么直截了当！你本想着“哎”，而偏经一道翻译手续，把它写成“呜呼”甚至于“於戏”，这又何苦来？古人在用“呜呼”、“於戏”时，还是和我们现在用“哎”一样叹气，古人可以用“呜呼”、“於戏”，我们何以一定不可以用“哎”？这还是小事，最要紧的是现时名谓字与拿

来代替的古代名谓字所指的常不完全相同。东南大学只是东南大学，你要叫它“南廊”；行政专员只是行政专员，你要叫他“太守”或“刺史”。这不但不自然，而且也不忠实。“以古为则”者似没有理会“修辞立其诚”一句古训。

其次就读者说，流行的语文对于他比较亲切，你说“呜呼”，他很冷淡地抽象地想这两字的意义；你说“哎”，这声音马上就钻进他的耳朵，钻进他的心窝，使他联想起自己在说“哎”时的那种神情。读白话文，他仿佛与作者有对谈之乐，彼此毫无隔阂；读文言文，尤其读现代人的文言文，他总不免象看演旧戏，须把自己在想象中搬到另一种世界里去，与现实世界隔着一层。还不仅如此，读文言文须先有长时期的辛苦训练，才能彻底了解。这种训练原来是有益的，不过我们不能希望一般读者都有。一般读者知道东南大学是东南大学，不知道所谓“南廊”，并没有多大妨碍；你偏要他因为不知道“南廊”就不知道东南大学，以为非如此不足以“挽救颓风”，这就未免执古不化了。

做白话文是一件事，读古典另是一件事。现在一班“以古为则”者以为既提倡白话文就必须废弃古典，这其实是过虑。就逻辑说，这两件事中间并无必然关系。就事实说，做白话文的人们谈古典的还是很多，施耐庵、曹雪芹、吴敬梓们没有读过古典？朱元晦、王阳明一班语录的作者没有读过古典？就西方各国来说，每一个时代的作者都只用当时流行的语文，可是没有一个很重要的作者不研究前代的名著。原因很简单，他们要利用前人在数千百年中所逐渐积蓄的经验，要承继历史的遗产。文学与语文都有长久的历史，前人已得的成就是后人前进的出发点。后人对于前人的传统不是因袭，就是改革。无论是因袭或是改革，都必须对于传统有正确的了解。我们尽管做白话文，仍须认

清文言文的传统，知道它的优点和弱点，才知道哪些地方可因袭，哪些地方可改革。现代语文是由过去语文蜕化出来，所以了解文言文对于运用白话还是有极大的帮助。丢开技巧不说，单说字汇。拿文盲和读书人比较，读书人的字汇无疑地较为丰富。在文盲听起来莫知所云的，在读书人却是寻常口语。超出于文言所有的那部分字汇当然从书本上得来。各国语文都常有古字复活的现象。这复活往往由文章逐渐蔓延到口语。在今日中国，复活古字尤其紧要，因为通常口语字汇过于贫乏，把一部分用得着的古字复活起来，一方面可以增加白话文的表现力，一方面也可以使文言与白话的距离变小，文章读起来不太难，通常说话也不太粗俗不精确。单就扩充字汇来说，研究文言文的古典，确是作家应有的准备。我们只略取现在人写的较好的白话文来作一个分析，就知道古字复活正在大量地进行，也就知道白话文仍然可以承继一部分文言文的遗产，历史的赓续性并不致因为放弃文言就被打断。

“以古为则”者看不起白话文，以为它天生是下贱的，和乡下佬说的话一样粗俗，他们以为用文言才能“雅”。这种误解一半起于他们的固执，不肯虚心研究白话文；一半也起于初期提倡白话文者的“作文如说话”这句带有语病的口号。我们尽管用白话，作文并不完全如说话。说话时信口开河，思想和语文都比较粗疏；写作时有斟酌的时间，思想和语文都比较缜密。在这两方面可以见出。头一点是用字，说话用的字比较有限，作文用的字比较丰富。无论在哪一国，没有人要翻字典去谈话，可是作文和读文却有时要翻字典。作文思想谨慎些，所以用字也比较谨慎些。一篇寻常对话，如果照实记录下来，必定有很多不精确的字。其次是语句组织。通常谈话不必句句讲文法，句句注意到声音节

奏，反正临时对方可以勉强懂得就够了。至于作文，我们对于文法及声调不能不随时留意。所以“写的语文”(written language)和“说的语文(spoken language)在各国都不能完全一致。“写的语文”不一定就是文言，例如现在西方作家尽管研究但丁、乔叟、蒙田、莎士比亚诸古代作者，写作时并不用这些作者所用的语文(可以说是西方的文言)，这一点是拥护古文者所忽略的。至于雅俗并不在文之古今，《诗经》、《楚辞》在当时大体是白话，想来在当时也还可以算得“雅”，何以现在人用白话写诗文，就一定要“俗”呢？依我想，“雅”只能作艺术的或“精美纯正”解，这并不在字本身的漂亮，而在它与情感思想的吻合。如果把“雅”看成涂脂敷粉，假装门面，那就根本没有了解文艺。我颇有一点疑心许多固执把白话看成“不雅”的“文坛耆宿”对于文艺的趣味并不很高。

我们承认白话在目前还不是一个尽美尽善的工具，它还须加以扩充和精炼。这只有两个方法，一是上文所说的接受用得着的文言文遗产，一是欧化。提起欧化，“以古为则”者听到，怕比听到白话还更痛心疾首。其实管你高兴不高兴，白话文久已在接受欧化，和它久已在接受文言文的遗产，同是铁一般的事实。这事实有它的存在理由，是自然演变所必经过的，决不会被你泼妇骂街似地骂它“鄙薄”、“夸诞”、“诡异”、“悖谬”，就可以把它压倒的。关于欧化问题可说的话甚多，我姑且提出几点来，供虚心人衡量思索。

第一，语文和思想不能分开。思想的方式和内容变迁，语文就必跟着变迁，除非你绝对拒绝西方学术，要不然，你无法不酌量接受西方语文的特殊组织。你不能用先秦诸子的语文去“想”康德或怀特海的思想，自然也就不能用那种语文去“表现”他们

的思想。如果你用很道地的中国语文翻译他们的著作，你的译文读起来愈是好中文，很可能就愈不忠实。这道理佛经的翻译大师都知道，所以他们宁可冒“诡异”大不韪，尽量让中文印度化，不愿失去佛经原来的意义与风味。西文有根底的人们都知道林琴南翻译的小说尽管是“古道照颜”的中文，所得到的仅是粗枝大叶，原文的微妙处都不复存在。这虽然只是说翻译，也可以适用于写作。我们既然接受西方的哲学和文学，能不在上面体验玩索？能不采同样的思想方式去想出自己的哲学系统？能不采同样的看人生世相的眼光去创造自己的文学作品？如果这些都不是份外的事，我们必定有意地或无意地使我们的语文多少受些欧化。

第二，文化交流是交通畅达的自然结果。人类心灵活动所遵循的理本来不能有很大的差别，《易经》所以有东圣西圣心同理同的名言。但是因为地理上的阻隔，每个民族各囿于一个区域发展它的文化；又因为历史和自然环境的关系，每个文化倾向某方面发展，具有它所特有的个性，逐渐与其他文化不同。不同的文化如果不相接触，自然不能互相影响；如果相接触，则模仿出于人类的天性，彼此截长补短往往是不期然而然的。就人类全体说，这种文化交流是值得提倡的，它可以除去各民族都难免的偏蔽，逐渐促成文化上的大同。一个民族接受其他民族的文化犹如吸收滋养料，可以使自己的文化更加丰富。这里我们大可不必听短见的狭义的国家主义作祟。“相观而善之谓摩”，这是我们先圣对于个人交友的看法，它也可以推广到整个民族。“见贤思齐”原来不是一件羞耻，我不了解“文坛耆宿”何以必定把接受欧化当作一件奇耻大辱。单就文学与语文来说，欧洲各国从有文学史以来，就互相影响。最显著的是英文，于今英文所保留的盎格鲁撒克逊的成分极少，大部分都是从希腊、拉丁、北欧语和法文

“借”来的。从十四世纪起，英国文学和语文几乎没有一时不受法国的影响。因为英文肯虚心采纳外来的成分，它才变成了世界上一种最丰富的语文。为什么我们就觉得欧化是“腾笑友邦，毒虐国家”呢？难道我们忘记以往翻译佛典的那一大宗公案？“如是我闻”，“合掌恭敬而白佛言”，“当知，阿难，诸如来身即是法身”，“日镜相远，非和非合，不应火光，无从自有”，“以积聚义故，说名为蕴”，“所有一切众生之类，若卵生，若胎生，若湿生，若化生，若有色，若无色，若有想，若无想，若非有想，非无想，我皆令入无余涅槃而灭度之”……这些语句的组织，如果稍加分析，都是由欧化来的（因为印度文仍属印度欧罗巴系）。何以古人接受欧化可成经典，我们主张接受欧化，就是大逆不道？

所谓欧化，当然不仅指语文，体裁和技巧也应当包涵在内。有了《佛本行赞》和《唐三藏游西域记》那样长篇传记并游记的模范，我想不出理由我们一定要学司马迁和柳宗元。元曲固然有它的优点，要在近代舞台上演，写莎士比亚、易卜生、契诃夫那种样式的剧本，似也未见得就损失尊严。我们不必从西方小说的观点去轻视《水浒传》或《红楼梦》，但是现代中国作家采用西方技巧所写的小说似也有相当的成绩。此外，说理的文章如果能采用柏拉图《对话集》那样深入浅出、亲切有趣的方式，或是康德《纯粹理性批判》那样有系统有条理的方式，似也不一定就要比“论说”、“语录”体逊色。我颇怀疑刘彦和如果不精通佛理，能否写出那样颇有科学系统组织的《文心雕龙》。对于这些问题我不敢武断，我希望“文坛耆宿”不必持“拒人于千里之外”的态度，把它们加一番虚心检讨。

第三，中国语文的优点很多，我们不必否认，但是拿欧洲语

文来仔细比较，它有不少的弱点，我们似亦无用讳言。举几个最显著的来说。动词自身不能表示时间性，虽然有“曾”、“已”、“正”、“将”之类副词可用，普通人写作却不常拿来用，所以要明白动作的时间先后次第，我们常须依文义猜测。文法本由习惯形成，在语文是文法，在思想就是逻辑。我们多数人的思想都缺乏谨严的逻辑，所以用语文很少注意文法的习惯，一句话有时没有主词，有时没有主要动词。主动词和被动词有时在形式上可以无分别。最重要的是关系代名词和关系联续词的缺乏，因此写复合句颇不容易，西文所有的紧凑的有机组织和伸缩自如的节奏在中文中颇难做到。我们很少用插句的习惯，在一句话之中有一个次要的意思临时发生，或是须保留某一个条件，或是须作一个轻淡的旁敲侧击，我们很不容易顺着思想的自然程序与轻重分寸把它摆进那一句话里；要把它说出，只好另来一句。这个欠缺使语文减少弹性和浓淡阴影。只知道中文而不知道西文的人们自然不会感觉到这些欠缺不方便，知道西文而没有做翻译工作的人或许也不感觉到它们的严重，但是忠实的翻译者都会明白我说这番话的甘苦。各国语文习惯本各不相同，我们固然不能拿西文文法来衡量中文，但是上述几种欠缺不全是习惯问题而是思想的谨严与松懈问题。如果我们能了解西文在这几方面确比中文好，我们似没有理由说中文不应把好的地方接受过来。

根据上面三层理由，我以为久已在进行的欧化运动是必须继续进行的。这不是一件易事，我明白；它可以弄得很糟，我也不否认。采用欧化的作者有两点须特别留意。头一点是不要生吞活剥。各国语文都有它的特性(法国人所谓*génie*)，我们在大体上不能违反它。如果一句话依中文习惯可以说得同样精确有力，我们就绝对不能欧化它；欧化须在表现上有绝对必要时才可采用。第二

点是不要躁进僥事。语文是逐渐生长的，我们不能希望一个重大的变动一蹴而就。一个作者的语文如果欧化到一般读者不易了解接受的程度，那反引起不必要的麻烦。群众需要按部就班的训练。这一代所认为欧化的，下一代就习惯成自然；这一代欧化得轻微一点，下一代欧化得彻底一点，如此逐渐下去，到适可程度为止，也许可以免除许多固执者的少见多怪。照我看，这是自然的大势所趋。

作者与读者

作者心目中应不应该有读者呢？他对于读者应该持怎样一种态度呢？初看起来，这问题好象值不得一问，但实在是文学理论中一个极重要的问题。文艺还只是表现作者自己就算了事，还是要读者从这表现中得到作者所要表现的情感思想？作者与读者的资稟经验和趣味决难完全一致，作者所自认为满意的是否叫读者也就能同样地满意？文艺有无社会性？与时代环境有无关系？每时代的特殊的文艺风气如何养成？在文艺史上因袭和反抗两种大势力如何演变？文艺作品何以有些成功，有些失败，有时先成功的后失败，先失败的后成功？这种种问题实在都跟着作者与读者的关系究应如何这个基本问题旋转。

我从前在《论小品文》一封公开信里曾经主张道：“最上乘的文章是自言自语”，它“包含大部分纯文学，它自然也有听众，但是作者的用意第一是要发泄自己心中所不能不发泄的。这就是劳伦斯所说的‘为我自己而艺术’”。于今回想，这话颇有语病。当时我还是克罗齐的忠实信徒。据他说，艺术即表现，表现即直觉，直觉即情感与意象相交而产生具体形式的那一种单纯的心灵综合作用。所以艺术的创造完全在心里孕育，在心里完成。至于把心里所已完成的艺术作品用文字符号记载下来，留一个永久固

定的痕迹，可以防备自己遗忘，或是传给旁人看，这只是“物理的事实”，犹如把乐歌灌音到留声机片上，不能算是艺术的活动。备忘或是准备感动旁人，都有实用目的，所以传达（即以文字符号记载心里所成就的形象）只是实用的活动。就艺术家之为艺术家而言，他在心中直觉到一种具体意象恰能表现所要表现的情感，他就已完全尽了他的职责。如果他不止于此，还要再进一步为自己或读者谋便利，把自己所独到的境界形诸人人可共睹的文字，他就已放弃艺术家的身分而变为实用人了。这第二步活动尽管如何重要，却不能与艺术的创造相混。严格地说，真正的艺术家都是自言自语者。

这一套理论是上引一段话中“最上乘的文章是自言自语”一句话所由来。克罗齐的学说本有它的谨严的逻辑性，纯从逻辑抽象分析，颇不容易推翻。不过这种看法显然和我们的常识违反。它向常识挑衅，常识也就要向它挑衅。这两个敌阵在我心中支持过很长期的争斗。克罗齐所说的艺术人与实用人在理论上虽可划分，在实际上是否截然两事互不相谋呢？艺术家在创作之际是否完全不受实用目的影响呢？假如偶然也受实用目的影响，那影响对于艺术是否绝对有损呢？假如艺术家止于直觉形象与自言自语而不传达其心中蕴蓄，艺术的作用就止于他自身，世间许多有形迹可求的艺术作品是否都是枝指骈拇呢？这些问题常在我心中盘旋。于是我在事实中求解答，我发现常识固然不可轻信，也不可轻易抹煞。每时代的作者大半接受当时所最盛行的体裁。史诗、悲剧、小说、五七言诗和词曲，都各有它的特盛时代。作者一方面固然因为耳濡目染，相习成风，一方面也因为流行体裁易于为读者接受和了解。荷马和莎士比亚之类大家如果不存心要得到当时人玩赏，是否要费心力去完成他们伟大的作品，我以为大是问

题。近代作者几乎以写作为职业，先存一个念头要产生作品，而后才去找灵感，造成艺术的心境，所谓“由文生情”，正不少于“因情生文”。创造一件作品，藏在心中专供自己欣赏，和创造一件作品，传达出来求他人欣赏，这两种心境大不相同。如果有求他人欣赏的“实用目的”，这实用目的决不能不影响到艺术创作本身上去。姑举一例，小说、戏剧常布疑阵，突出惊人之笔（英文所谓 *suspense and surprise*），作者自己对于全局一目了然，本无须有此，他所以出此，大半为着要在读者心中产生所希望的效果。由此类推，文艺上许多技巧，都是为打动读者而设。

从这个观点看，用文字传达出来的文艺作品没有完全是“自言自语”的。它们在表面上尽管有时象是向虚空说话，实际上都在对着读者说话，希冀读者和作者自己同样受某一种情趣感动，或是悦服某一点真理。这种希冀克罗齐称之为“实用目的”。它尽管不纯粹是艺术的，艺术却多少要受它的影响，因为艺术创造的心灵活动不能不顾到感动和说服的力量，感动和说服的力量强大也是构成艺术完美的重要成分。

感动和说服的希冀起于人类最原始而普遍的同情心。人与人之间，有交感共鸣的需要。每个人都不肯将自己囚在小我牢笼里，和四周同类有墙壁隔阂着，忧喜不相闻问。他感觉这是苦闷，于是有语言，于是有艺术。艺术和语言根本是一回事，都是人类心灵交通的工具，它们的原动力都是社会的本能。世间也许有不立文字的释迦，不制乐谱的贝多芬，或是不写作品的杜甫，只在心里私自欣赏所蕴蓄的崇高幽美的境界，或私自庆幸自己的伟大，我们也只能把他们归在自私的怪物或心理有变态者一类，和我们所谈的文艺不起因缘。我们所谈的文艺必有作品可凭，而它的作者必极富于同情心，要在人与人之间造成情感思想的交流汇

通，伸张小我为大我，或则泯没小我于大我，使人群成为一体。艺术的价值之伟大，分别地说，在使各个人于某一时会心中有可欣赏的完美境界；综合地说，在使个人心中的可欣赏的完美境界浸润到无数同群者的心里去，使人类彼此中间超过时空的限制而有心心相印之乐。托尔斯泰说：“艺术是一种‘人性活动’，它的要义只是：一个人有意地用具体的符号，把自己所曾经历的情感传给旁人，旁人受这些情感的传染，也起同感。”因此，他以为艺术的功用，在打破界限隔阂，“巩固人和人以及人和上帝的和合”。克罗齐派美学家偏重直觉，把艺术家看成“自言自语者”，就只看到艺术对于个人的意义与价值；托尔斯泰着重情感的传染，把艺术家看成人类心灵的胶漆，才算看到艺术对于人群的意义与价值。两说本可并行不悖，合并起来，才没有偏蔽。总之，艺术家在直觉形象时，独乐其乐；在以符号传达所直觉之形象时，与人同乐。由第一步活动到第二步活动，由独赏直觉到外现直觉以与人共赏，其中间不容发，有电流水泻不能自止之势。如将两步活动截然划开，说前者属于“艺术人”，后者属于“实用人”，前后了不相涉，似不但蔑视艺术，而且把人看得太象机械了。实际上艺术家对于直觉与传达，容或各有偏重（由于心理类型有内倾外倾之别），但止于直觉而不传达，或存心传达而直觉不受影响，在我看来，都象与事实不很符合。

艺术就是一种语言，语言有说者就必有听者，而说者之所以要说，就存心要得到人听。作者之于读者，正如说者之于听者，要话说得中听，眼睛不得不望着听众。说的目的本在于作者读者之中成立一种情感思想上的交流默契；这目的能否达到，就看作者之所给与是否为读者之所能接受或所愿接受。写作的成功与失败一方面固然要看所传达的情感思想本身的价值，一方面也要看

传达技巧的好坏。传达技巧的好坏大半要靠作者对于读者所取的态度是否适宜。

这态度可以分为不视、仰视、俯视、平视四种。不视即目中无读者。这种态度可以产生最坏的作品，也可以产生最好的作品。一般空洞议论，陈腐讲章，枯燥叙述之类作品属于前一种。在这种作品中，作者向虚空说话，我们反复寻求，找不出主人的性格，嚼不出言语的滋味，得不着一心灵默契的乐趣。他看不见我们，我们也看不见他，我们对面的只是一个空心大老倌！他不但目中无读者，根本就无目可视。碰到这种作者，是读者的厄运。另有一种作品，作者尽管不挺身现在我们面前，他尽管目中不象看见有我们存在，只象在自言自语，而却不失其为最上乘作品。莎士比亚是最显著的例。他写戏剧，固然仍是眼睛望着当时戏院顾主，可是在他的剧本中，我们只看见形形色色的人物活现在眼前，而不容易抓住莎士比亚自己。他的喜笑怒骂象是从虚空来的，也是象朝虚空发的。他似无意要专向某一时代、某一国籍或某一类型的人说话，而任何时代、任何国籍、任何类型的读者都可以在他的作品中各见到一种天地，尝到一种滋味。他能使雅俗共赏，他的深广伟大也就在此。象他这一类作者，我们与其说他们不现某一片面的性格，无宁说他们有多方的丰富的性格；与其说他们“不视”，不如说他们“普视”。他们在看我们每一个人，我们却不容易看见他们。

普视是最难的事。如果没有深广的心灵，光辉不能四达，普视就流于不视。普视是不朽者所特有的本领，我们凡人须择一个固定的观点，取一个容易捉摸的态度。文书吏办公文，常分“下行上”、“上行下”、“平行”三种。作者对于读者也可以取三种态度，或仰视，或俯视，或平视。仰视如上奏疏，俯视如颁诏

谕，平视则如亲友通信叙家常，道衷曲。曾国藩在《经史百家杂钞》的序例里仿佛曾经指出同样的分别。我们所指的倒不限于在选本上所常分开的这几种体类，而是写任何体类作品时作者对于读者所存的态度。作者视读者或是比自己高一层，或是比自己低一层，或是和自己平行，这几种态度各有适合的时机，也各随作者艺术本领而见成败，我们不能抽象地概括地对于某一种有所偏袒。犹太人的《旧约》是最好的例证。《颂诗》颂扬上帝，祷祝上帝，捧着一片虔敬的丹心，向神明呈献，是取仰视的态度。《先知书》是先知者对于民众的预言和谆谆告诫，是取俯视的态度。其他叙述史事诸书只象一个人向他的同胞谈论往事，是取平视的态度。它们在文艺上各臻胜境。仰视必有尊敬的心情，俯视必有爱护的心情，平视必有亲密的心情，出乎至诚，都能感动。

在仰视、俯视、平视之中，我比较赞成平视。仰视难免阿谀逢迎。一个作者存心取悦于读者，本是他的份内事，不过他有他的身份和艺术的良心，如果他将就读者的错误的见解，低级的趣味，以佞倖俳优的身分打诨呐喊，猎取世俗的炫耀，仰视就成为对于艺术的侮辱。一个作者存心开导读者，也本是他的份内事，不过他不能有骄矜气，如果他把自己高举在讲台上，把台下人都看成蒙昧无知，盛气凌人地呵责他们，讥笑他们，教训他们，象教蒙童似地解释这样那样，俯视就成为对于读者的侮辱。世间人一半欢喜人捧，另一半欢喜人踩，所以这两种态度常很容易获得世俗上的成功。但是从艺术观点看，我们对这种仰视与俯视都必须深恶痛疾。因此，我不欢喜×××先生（让问心有愧的作者们填进他们自己的姓名），也不欢喜萧伯纳。

我赞成平视，因为这是人与人之间所应有的友谊的态度。“酒逢知己饮，诗向会人吟”。我们心中有极切己的忧喜，极不可为

俗人言的秘密，隐藏着是痛苦，于是找知心的朋友去倾泻，我们肯向一个人说心事话，就看得起他这位朋友，知道在他那方面可以得到了解与同情。文艺所要表现的正是这种不得不言而又不易为俗人言的秘密。你拿它向读者吐露时，就已经假定他是可与言的契友。你拿哀乐和他分享，你同情他，而且也希望得到同情的回报。你这种假定，这种希望，是根据“人同此心，心同此理”这个基本原则。你传达你的情感思想，是要在许多“同此心”的人们中取得“同此理”的印证。这印证有如回响震荡，产生了读者的喜悦，也增加了作者的喜悦。这种心灵感通之中不容有骄矜，也不容有虚伪的谦逊，彼此须平面相视，赤心相对，不装腔作势，也不吞吐含混，这样人与人可以结成真挚的友谊，作者与读者也可以成立最理想的默契。凡是第一流作家，从古代史诗悲剧作者到近代小说家，从庄周、屈原、杜甫到施耐庵、曹雪芹，对于他们的读者大半都持这种平易近人的态度。我们读他们的作品，虽然觉得他们高出我们不知若干倍，同时也觉得他们诚恳亲切，听得见他们的声音，窥得透他们的心曲，使我们很快乐地发现我们的渺小的心灵和伟大的心灵也有共通之点。“尚友古人”的乐趣就在此。

诚恳亲切是人与人相交接的无上美德，也是作者对于读者的最好的态度，文化愈进，人与人的交接不免有些虚伪节仪，连写作也有所谓“礼貌”。这在西文中最易见出。记得我初从一位英国教师学作文时，他叮咛嘱咐我极力避免第一人称代名词。分明是“我”想“我”说，讲一点礼貌，就须写“我们想”、“我们说”。英、德、法文中单数“你”都只能用于最亲密的人，对泛泛之交本是指“你”时却须说“你们”。事实上是我请你吃饭，正式下请帖却须用第三人称。“某某先生请某某先生予以同餐的

荣幸”。有时甚至连有专指的第三人称都不肯用，在英、法文中都有非你非我非他而可以用来指你指我指他的代名词（英文的one、法文的on）。在这些语文习惯琐例中，我们可以看出人们有意要在作者与读者（或说者与听者）之中辟出所谓“尊敬的距离”，说“你”和“我”未免太显得亲密，太固定，说“你们”和“我们”既客气又有闪避的余地。说“张某李某”未免无忌惮，说实虽专指而貌似泛指的one或on，那就沾染不到你或我了。一般著作本都是作者向读者说话，而作者却装着向虚空说话，自己也不肯露面，也正犹如上举诸例同是有“客气”作祟。这种客气我认为不仅是虚伪，而且是愚笨，它扩大作者与读者的距离，就减小作品的力量。我欢喜一部作品中，作者肯说自己是“我”，读者是“你”，两方促膝谈心，亲密到法国人所说的entre nous（“在咱俩中间”，意谓只可对你说不可对旁人说）的程度。

文艺的语言同是社会交接的工具，所以说文艺有社会性，如同说人是动物一样，只是说出一个极平凡的真理。但是我们虽着重文艺的社会性，却与一般从社会学观点谈文艺者所主张的不同。在他们看，政治经济种种社会势力对于文艺倾向有决定的力量；在我们看，这些势力虽可为文艺风气转变的助因，而它的主因仍在作者对于读者的顾虑。各时代、各派别的文艺风气不同，因为读者的程度和趣味不同。汉人的典丽的词赋，六朝人的清新的骈俪文，唐宋人的平正通达的古文，多少都由于当时读者特别爱好那种味道，才特别发达。中国过去文艺欣赏者首先是作者的朋友和同行的文人，所以唱酬的风气特盛，而作品一向是“斗方名士”气味很重。在西方，有爱听英雄故事的群众才有荷马史诗和中世纪传奇，有欢喜看戏的群众才有希腊悲剧和伊丽莎白后朝的戏剧。近代人欢喜看小说消遣，所以小说最盛行，这些都是很

粗浅的事例，如果细加分析，文学史上体裁与风格的演变，都可以证明作者时时在迁就读者。

一个作者需要读者，就不能不看重读者；但是如果完全让读者牵着鼻子走，他对于艺术也决不能有伟大的成就。就一般情形说，读者比作者程度较低，趣味较劣，也较富于守旧性。因此，作者常不免处在两难境遇：如果一味迎合读者，揣摩风气，他的艺术就难超过当时已达到的水准；如果一味立异为高，孤高自赏，他的艺术至少在当时找不着读者。在历史上，作者可以分为两大类，有些甘心在已成立的风气之下享一时的成功，有些要自己开辟一个风气让后人继承光大。一是因袭者，守成者；一是反抗者，创业者。不过这只是就粗浅的迹象说，如果看得精细一点，文学史上因袭和反抗两种势力向来并非绝不相谋的。纯粹的因袭者决不能成为艺术家，真正艺术家也绝不能一味反抗而不因袭。所以聪明的艺术家在应因袭时因袭，在应反抗时反抗。他接受群众，群众才接受他；但是他也要高出群众，群众才受到他的启迪。他须从迎合风气去开导风气，这话看来象圆滑骑墙，但是你想一想曹植、陶潜、阮籍、杜甫、韩愈、苏轼、莎士比亚、歌德、易卜生、托尔斯泰，那一个大家不是如此？

一般人都以为文艺风气全是少数革命作家所创成的。我对此颇表怀疑。从文艺史看，一种新兴作风在社会上能占势力，固然由于有大胆的作者，也由于有同情的读者。唐代诗人如卢同、李贺未尝不各独树一帜，却未能造成风气。一种新风气的成立，表示作者的需要，也表示读者的需要；作者非此不揣摩，读者非此不爱好，于是相习成风，弥漫一时。等到相当时期以后，这种固定的作风由僵化而腐朽，读者看腻了，作者也须另辟途径。文艺的革命和政治的革命是一样的，只有领袖而无群众，都决不能成

功。作者与读者携手，一种风气才能养成，才能因袭；作者与读者携手，一种风气也才能破坏，才能转变。作者水准高，可以把读者的水准提高，这道理是人人承认的；读者的水准高，也可以把作者的水准提高，这道理也许不那么浅显，却是同样地正确。在 we 现在的时代，作者们须从提高读者去提高自己。

具体与抽象

“文章之精妙不出字句声色之间。”如果记住语文情思一致的基本原则而单从语文探求文章的精妙，姚姬传的这句话确是一语破的。在《散文的声音节奏》篇中我们已谈到声的重要，现在来讲色。所谓“色”并不专指颜色，凡是感官所接触的，分为声色臭味触，合为完整形体或境界，都包含在内（佛典所谓“色蕴”亦广指现象界）。那篇所说的“声”侧重它的形式的成分，如音的阴阳平仄和字句段落的节奏之类；至于人物所发的声音可以帮助我们了解一种具体性格或情境的仍应归在本文所说的“色”。“色”可以说就是具体意象或形象。

我们接受事物的形象用感官，领会事物的关系条理用理智。感官所得的是具体意象，理智所运用的是抽象概念。在白马、白玉、白雪等个别事物所“见”到的白是具体意象，离开这些个别事物而总摄其共象所“想”到的白是抽象概念。理智是进一步、高一层的心理机能，但是抽象概念须从具体意象得来，所以感官是到理智的必由之路。一个人在幼稚时代，一个民族在原始时代，运用感官都多于运用理智，具体意象的力量都大于抽象概念。拿成年人和开化民族说，象仍先于理，知觉仍先于思想。因此，要人明了“理”最好的方法是让他先认识“象”（即“色”），古

人所以有“象教”的主张。宗教家宣传教义多借重图画和雕刻，小学教科书必有插画，就是根据这个道理。

有些人在这中间见出文学与哲学科学的分别。哲学科学都侧重理，文学和其他艺术都侧重象。这当然没有哲学科学不要象、文艺不要理的涵义。理本寓于象，哲学科学的探求止于理，有时也要依于象；文艺的探求止于象，但也永不能违理。在哲学科学中，理是从水提炼出来的盐，可以独立；在文艺中，理是盐所溶解的水，即水即盐，不能分开。文艺是一种“象教”，它诉诸人类最基本、最原始而也最普遍的感官机能，所以它的力量与影响永远比哲学科学深厚广大。

文艺的表现必定是具体的，诉诸感官的。如果它完全是抽象的，它就失去文艺的特质而变为哲学科学。记得这个原则，我们在写作时就须尽量避免抽象而求具体。“他与士卒同甘苦”，“他为人慈祥”，“他有牺牲的精神”之类语句是用抽象的写法，“他在战场上受伤临危时，口渴得厉害，卫兵找得一杯水给他喝，他翻身看见旁边躺着一个受伤发热的兵，自己就不肯喝，把那杯水传过去给那伤兵说：‘喝了罢，你的需要比我的更迫切！’”这才是具体的写法。仆人慌慌张张地跑去找主人说：“不好了！糟了！”他还是在弄抽象的玩艺儿，令人捉摸不着；等到他报告说：“屋里起了火，房子烧光了，小少爷没救得出来，老太太吓昏过去了。”他才把我们引到具体的境界。“少所见，多所怪”，本是常理，你就以常理待它，如耳边风听过去；到了“见骆驼，言马肿背”，你就一惊一喜，看见一个具体的情境活现在眼前。凡是完美的诗、小说或戏剧，里面所写的人物故事和心境，如果抽象地说，都可以用三言两语总括起来，可是作者却要把它“演”成长篇大作，并非不知道爱惜笔墨，他要把人物化成有血有肉的

人物，把情境化成有声有色的情境，使读者看到如在眼前。文艺舍创造无能事。所谓创造，就是托出一个意象世界来。从前人做寿序、墓志铭，把所有可赞扬人的话都堆积起来，一样话在任何场合都拿来应用，千篇一律，毛病就在不具体。现在许多人写文章还没有脱去这种习气。你尽管惊叹“那多么美丽啊！”“人生多么悲哀哟！”“我真爱你！”读者却不稀罕听这种空洞的话，他要你“拿出证据来”。

文学必以语文这媒介，语文的生展就带有几分艺术性。这在文字的引申义上面最容易看出。许多抽象的意义都借表达事物的字表达出来。就如这里所说的“生展”和“引申”都是抽象的意义，原来“生产”、“展开”、“牵引”、“欠伸”却都指具体的动作。此外如“道”（路）、“理”（玉石的文理）、“风”（空气流动）、“行”（走）、“立”（站）、“推”（用手推物）、“断”（用刀断物）、“组织”（编织丝布）、“吹嘘”（以口鼓动空气）、“联络”（系数物于一处）之类在流行语文中用来表示抽象意义（即引申义），反比用原来的具体意义更为普通。如果略知文字学者把流行语文所用的抽象字义稍加分析，他会发现它们大半都是引申义，原义大半是指具体的事物。引申大半含有比喻的意味。“行道”有如“走路”，语文的“生展”有如草木的“发芽长叶”。比喻是文学修词中极重要的一格。小则零句，大则整篇，用具体事物比喻抽象意义的都极多。零句如“人生若梦”、“天地者万物之逆旅”、“割鸡焉用牛刀”、“鱼相忘乎江湖，人相忘乎道术”、“秋风弃扇知安命，小炷留灯悟养生”之类，整篇如庄子的《养生主》、屈原的《离骚》、佛典中的《百喻经》、《伊索寓言》和英国班扬的《天路历程》之类都可以为例。读者如果循例推求，就可明白比喻在文学作品中，如何普遍，如何重要。

在《写作练习》篇中，我们已谈到文章的作用不外说理、言情、叙事、状物四种。事与物本来就是具体的，所以叙事文与状物文比较容易具体。情感在发动时虽有具体的表现，内为生理变化，外为对人处事的态度和动作，都有迹象可寻，但是身当其境者常无暇自加省察；即自加省察，也常苦其游离飘忽，不易捉摸。加以情随境迁，哀乐尽管大致相同，而个别经历悬殊，这个人的哀乐和那个人的哀乐，这一境的哀乐和另一境的哀乐终必有微妙的分别。文学不但要抓住类型，尤其紧要的是抓住个性。在实际中哀可以一哭表现，乐可以一笑表现；但是在文学作品中，哀只言哭，乐只言笑，就决不能打动人，因为言哭言笑还是太抽象。要读者深刻地感觉到某人在某境中哀如何哀，乐如何乐，就必须把它所伴的具体情境烘托出来。因此，言情常须假道于叙事状物。美学家谈表现，以为情感须与意象融合，就因为这个道理。《诗经》里名句“蒹葭苍苍，白露为霜，所谓伊人，在水一方，溯回从之，宛在水中央”所写的是一些事物，一种情境，而所表现的却是一种情致。那种情致本身不能直接叙述或描绘，必须借“蒹葭”、“白露”、“伊人”、“水”这些具体的意象所组成的具体的情境才可表现出来。

在文学所用的四类材料之中，理最为抽象。它无形无声无臭亦无味触，不能由感官直接感触，只能用理智领悟。纯文学必为具体的有个性的表现，所以想把说理文抬举到纯文学的地位，颇不容易。理愈高深就愈抽象，也就愈难为一般人了解欣赏。象《洪范》、《中庸》、《道德经》、墨子的《经》及《经说》、佛典中的论、康德的《纯粹理性批判》、斯宾诺莎的《伦理学》之类典籍陈义非不高深，行文却极抽象，不免使读者望而生畏。世间有许多高深的思想都埋在艰晦的文字里，对于文学与文化都是

很大的损失。有些思想家知道这一点，虽写说理文，也极力求其和文学作品一样具体。古代的柏拉图和庄子，近代的柏格森和詹姆斯，都是好例。他们通常用两种方法。一是举例证，拿具体的个别事件说明抽象的普遍原理，有如律师辩护，博引有关事实，使听者觉其证据确凿可凭，为之动听。一是多用譬喻，理有非直说可明者，即用类似的具体事物来打比。“人相忘乎道术”颇不易懂，“鱼相忘乎江湖”却是众人皆知的。《庄子》多用寓言，寓言多是譬喻。《战国策》所记载的当时游说之士的言辞，也大半能以譬喻说理见长。最有名的是画蛇添足、鹬蚌相争、狐假虎威几段故事。区区数语在当时外交政治上曾发生极大的影响。战国时言谈的风气很盛，而譬喻是言谈达到目的所必由之径。刘向《说苑》曾经有这样一段记载：

梁惠王问惠子曰：“愿先生言事则直言耳，无譬也。”惠子曰：“今有人于此而不知弹者。”曰：“弹之状何若？”应曰：“弹之状若弹，则喻乎？”王曰：“未喻也。”于是更应曰：“弹之状如弓而以竹为弦则知乎？”王曰：“可知矣。”惠子曰：“夫说者固以其所知，喻其所不知，而使人知之。今王曰‘无譬’则不可矣。”

这段话可以见出当时譬喻的流行，也把譬喻的道理说得极清楚：“以其所知喻其所不知。”文学要用具体的意象说出抽象的道理，功用也是如此。

从梁惠王不欢喜譬喻这件事看，我们可以知道譬喻要多说话，尽管是最有效的办法，却不是最简截的办法。分明只有一个道理，不直接说出，却要找一個陪衬把它烘托出来，不免是绕弯

子。但是人类心智都要由具体达到抽象，这是无可如何的事。大凡具体的写法都比抽象的写法较费笔墨，不独譬喻如此。抽象的写法有如记总帐，画轮廓，悬牌宣布戏单；具体的写法有如陈列帐上所记的货物，填颜色画出整个形体，生旦净丑穿上全副戏装出台扮演。前者虽简赅而不免空洞，后者有时须不避繁琐才能生动逼真。文学在能简赅而又生动时，取简赅；在简赅而不能生动时，则无宁取生动。这个道理我们有一个很好的例子可以说明。《谷梁传》成公元年有一条记载：

季孙行父秃，晋却克眇，卫孙良夫跛，曹公子手傴，同时而聘于齐。齐使秃者御秃者，使眇者御眇者，使跛者御跛者，使傴者御傴者。

这段文字的重复是有意的，重复才能着重当时情境的滑稽。刘知几在《史通》里嫌它太繁，主张在“齐使秃者御秃者”句下只用“各以其类逆”一句总括其余。这就是把具体的改成抽象的，虽较简赅，却没有原文的生动和幽默。大约理智胜于想象的人对于文学中画境和剧情都不很能欣赏，而且嫌它琐细。这就无异于说他们的文学欣赏力薄弱。

具体的写法也不一定就要繁琐。繁简各有时宜，只要能活跃有生气，都不失其为具体。作文如绘画，有用工笔画法的，把眼前情景和盘托出，巨细不遗，求于精致周密处擅长；也有用大笔头画法的，寥寥数笔就可以把整个性格或情境暗示出来，使读者觉得它“言有尽而意无穷”。就常例说，作品的艺术价值愈高，就愈含蓄。含蓄的秘诀在于繁复情境中精选少数最富于个性与暗示性的节目，把它们融化成一完整形象，让读者凭这少数节目做

想象的踏脚石，低徊玩索，举一反三。着墨愈少，读者想象的范围愈大，意味也就愈深永。这道理在第一流史诗、戏剧和小说里都可以看出。荷马描写海伦的美，只叙述特洛伊国一般元老见到她如何惊叹，是一个最有名的实例。

要写得具体，也并非堆砌具体意象就可以了事。貌似具体的作品还可以说是太“抽象”，因为它陈腐、肤泛、空洞。广告商标的图画非无具体意象，可是从艺术眼光看，我们不能说它具体，它千篇一律，没有个性和生气。作文使用意象，颇非易事。我们脑中积着许多陈腐词藻，一动笔就都拥挤上来。一提到美人就是桃面柳眉，一提到变化无常就是浮云流水、桑田沧海。写恋爱老是那一套三角场面，写抗战老是那一套间谍勾当。这其实和绘广告商标没有分别。我们所提倡的“具体”不仅是要用感官所接受的意象，而且是要把这种意象通过创造的想象，熔成一种独到的新鲜的境界或是一个有特殊生命的性格。情境写得象《水浒》里的武松打虎或《史记》里的鸿门宴，人物写得象莎士比亚的哈姆雷特或曹雪芹的刘老老，我们说那才不愧为“具体的”。我们在实际生活中所经历的人物境情还没有那么具体，那么真实。只就这一个意义说，我们才承认文艺所创造的世界是理想化的世界。

情 与 辞

一切艺术都是抒情的，都必表现一种心灵上的感触，显著的如喜、怒、爱、恶、哀、愁等情绪，微妙的如兴奋、颓唐、忧郁、宁静以及种种不易名状的飘来忽去的心境。文学当作一种艺术看，也是如此。不表现任何情致的文字就不算是文学作品。文字有言情、说理、叙事、状物四大功用，在文学的文字中，无论是说理、叙事、状物，都必须流露一种情致，若不然，那就成为枯燥的没有生趣的日常应用文字，如帐簿、图表、数理化教科书之类。不过这种界线也很不容易划清，因为人是有情感的动物，而情感是容易为理、事、物所触动的。许多哲学的、史学的甚至于科学的著作都带有几分文学性，就是因为这个道理。我们不运用言辞则已，一运用言辞，就难免要表现几分主观的心理倾向，至少也要有一种“理智的信念”(intellectual conviction)，这仍是一种心情。

情感和思想通常被人认为是对立的两种心理活动。文字所表现的不是思想，就是情感。其实情感和思想常互相影响，互相融会。除掉惊叹语和谐声语之外，情感无法直接表现于文字，都必借事理物烘托出来，这就是说，都必须化成思想。这道理在中国古代有刘彦和说得最透辟。《文心雕龙》的《熔裁》篇里有这几

句话：“草创鸿笔，先标三准。履端于始，则设情以位体；举正于中，则酌事以取类；归余于终，则撮辞以举要。”

用现代话来说，行文有三个步骤，第一步要心中先有一种情致，其次要找出具体的事物可以烘托出这种情致，这就是思想分内的事，最后要找出适当的文辞把这内在的情思化合体表达出来。近代美学家克罗齐的看法恰与刘彦和的一致。文艺先须有要表现的情感，这情感必融会于一种完整的具体意象(刘彦和所谓“事”)，即借那个意象得表现，然后用语言把它记载下来。

我特别提出这一个中外不谋而合的学说来，用意是在着重这三个步骤中的第二个步骤。这是一般人所常忽略的。一般人常以为由“情”可以直接到“辞”，不想到中间须经过一个“思”的阶段，尤其是十九世纪浪漫派理论家主张“文学为情感的自然流露”，很容易使人发生这种误解。在这里我们不妨略谈艺术与自然的关系和分别。艺术(art)原义为“人为”，自然是不假人为的；所以艺术与自然处在对立的地位，是自然就不是艺术，是艺术就不是自然。说艺术是“人为的”就无异于说它是“创造的”。创造也并非无中生有，它必有所本，自然就是艺术所本。艺术根据自然，加以熔铸雕琢，选择安排，结果乃是一种超自然的世界。换句话说，自然须通过作者的心灵，在里面经过一番意匠经营，才变成艺术。艺术之所以为艺术，全在“自然”之上加这一番“人为”。

这番话并非题外话。我们要了解情与辞的道理，必先了解这一点艺术与自然的道理。情是自然，融情于思，达之于辞，才是文学的艺术。在文学的艺术中，情感须经过意象化和文辞化，才算得到表现。人人都知道文学不能没有真正的情感，不过如果只有真正的情感，还是无济于事。你和我何尝没有过真正的情感？

何尝不自觉平生经验有不少的诗和小说的材料？但是诗在哪里？小说在哪里？浑身都是情感不能保障一个人成为文学家，犹如满山都是大理石不能保障那座山有雕刻，是同样的道理。

一个作家如果信赖他的生糙的情感，让它“自然流露”，结果会象一个掘石匠而不能象一个雕刻家。雕刻家的任务在把一块顽石雕成一个石像，这就是说，给那块顽石一个完整的形式，一条有灵有肉的生命。文学家对于情感也是如此。英国诗人华兹华斯有一句名言：“诗起于在沉静中回味过来的情绪。”在沉静中加过一番回味，情感才由主观的感触变成客观的观照对象，才能受思想的洗炼与润色，思想才能为依稀隐约不易捉摸的情感造出一个完整的可捉摸的形式和生命。这个诗的原理可以应用于一切文学作品。

这一番话是偏就作者自己的情感说。从情感须经过观照与思索而言，通常所谓“主观的”就必须化为“客观的”，我必须跳开小我的圈套，站在客观的地位，来观照我自己，检讨我自己，把我自己的情感思想和行动姿态当作一幅画或是一幕戏来点染烘托。古人有“痛定思痛”的说法，不只是“痛”，写自己的一切的切身经验都必须从追忆着手，这就是说，都必须把过去的我当作另一个人去看。我们需要客观的冷静的态度。明白这个道理，我们也就应该明白在文艺上通常所说的“主观的”与“客观的”分别是粗浅的，一切文学创作都必须是“客观的”，连写“主观的经验”也是如此。

但是一个文学家不应只在写自传，独角演不成戏，虽然写自传，他也要写到旁人，也要表现旁人的内心生活和外表行动。许多大文学家向来不轻易暴露自己，而专写自身以外的人物，莎士比亚便是著例。形形色色的人物的心理变化在他们手中都可以写

得惟妙惟肖，淋漓尽致。他们所以能做到这一点，因为他们会设身处地去想象，钻进所写人物的心窝，和他们同样想，同样感，过同样的内心生活。写哈姆雷特，作者自己在想象中就变成哈姆雷特，写林黛玉，作者自己在想象中也就要变成林黛玉。明白这个道理，我们也就应该明白一切文学创作都必须是“主观的”，所写的材料尽管是通常所谓“客观的”，作者也必须在想象中把它化成亲身经验。

总之，作者对于所要表现的情感，无论是自己的或旁人的，都必须能“入乎其内，出乎其外”，体验过也观照过；热烈地尝过滋味，也沉静地回味过，在沉静中经过回味，情感便受思想熔铸，由此附丽到具体的意象，也由此产生传达的语言（即所谓“辞”），艺术作用就全在这过程上面。

在另一篇文章里我已讨论过情感思想与语文的关系，在这里我不再作哲理的剖析，只就情与辞在分量上的分配略谈一谈。就大概说，文学作品可分为三种：“情尽乎辞”、“情溢乎辞”或是“辞溢乎情”。心里感觉到十分，口里也就说出十分，那是“情尽乎辞”；心里感觉到十分，口里只说出七八分，那是“情溢乎辞”；心里只感觉到七八分，口里却说出十分，那是“辞溢乎情”。德国哲学家黑格尔曾经指出与此类似的分别，不过他把“情”叫做“精神”，“辞”叫做“物质”。艺术以物质表现精神，物质恰足表现精神的是“古典艺术”，例如希腊雕刻，体肤恰足以表现心灵；精神溢于物质的是“浪漫艺术”，例如中世纪“哥特式”雕刻和建筑，热烈的情感与崇高的希望似乎不能受具体形象的限制，磅礴四射；物质溢于精神的是“象征艺术”（黑格尔的“象征”与法国象征派诗人所谓“象征”绝不相同），例如埃及金字塔，以极笨重庞大的物质堆积在那里，我们只能依稀隐约地见出它所

要表现的精神。

黑格尔最推尊古典艺术，就常识说，情尽乎辞也应该是文学的理想。“无情者不得尽其辞”，“和顺积中，英华外发”，“修辞立其诚”，我们的古圣古贤也是如此主张。不过概括立论，都难免有毛病。“情溢乎辞”也未尝没有它的好处。语文有它的限度，尽情吐露有时不可能，纵使可能，意味也不能很深永。艺术的作用不在陈述而在暗示，古人所谓“言有尽而意无穷”。含蓄不尽，意味才显得阔深婉约，读者才可自由驰骋想象，举一反三。把所有的话都说尽了，读者的想象就没有发挥的机会，虽然“观止于此”，究竟“不过尔尔”。拿绘画来打比，描写人物，用工笔画法仔细描绘点染，把一切形色，无论巨细，都尽量地和盘托出，结果反不如用大笔头画法，寥寥数笔，略现轮廓，更来得生动有趣。画家和画匠的分别就在此。画匠多着笔墨不如画家少着笔墨，这中间妙诀在选择与安排之中能以有限寓无限，抓住精要而排去秕糠。黑格尔以为古典艺术的特色在物质恰足表现精神，其实这要看怎样解释，如果当作“情尽乎辞”解，那就显然不很正确，古典艺术的理想是“节制”(restraint)与“静穆”(serenity)，也着重中国人所说的“弦外之响”，“不着一字，尽得风流”。

在普通情境之下，“辞溢乎情”总不免是一个大毛病，它很容易流于空洞、腐滥、芜冗。它有些象纸折的花卉，金叶剪成的楼台，绚烂夺目，却不能真正产生一点春意或是富贵气象。我们看到一大堆漂亮的辞藻，期望在里面玩味出来和它相称的情感思想，略经咀嚼，就知道它索然乏味，心里仿佛觉得受了一回骗，作者原来是一个穷人要摆富贵架子！这个毛病是许多老老少少的人所最容易犯的。许多叫做“辞章”的作品，旧诗赋也好，新“美

术文”也好，实在是空无所有。

不过“辞溢乎情”有时也别有胜境。汉魏六朝的骈俪文就大体说，都是“辞溢乎情”。固然也有一派人骂那些作品一文不值，可是真正爱好文艺而不夹成见的虚心读者，必能感觉到它们自有一种特殊的风味。我曾平心静气地玩味庾子山的赋、温飞卿的词、李义山的诗、莎士比亚的悲剧和商籁，弥尔顿的长短诗，以及近代新诗试验者如斯温伯恩、马拉梅和罗威尔诸人的作品，觉得他们的好处有一大半在辞藻的高华与精妙，而里面所表现的情趣往往却很普通。这对于我最初是一个大疑团，我无法在理论上找到一个圆满的解释。我放眼看一看大自然，天上灿烂的繁星，大地在盛夏时所呈现葱笼的花卉与锦绣的河山，大都会中所铺陈的高楼大道，红墙碧瓦，车如流水马如龙，说它们有所表现固无不可，不当作它们有所表现，我们就不能借它们娱目赏心么？我再看一看艺术，中国古瓷上的花鸟、刺绣上的凤翅龙鳞，波斯地毯上的以及近代建筑上的图案，贝多芬和瓦格纳的交响曲，不也都够得上说“美丽”，都能令人欣喜？我们欣赏它们所表现的情趣居多呢，还是欣赏它们的形象居多呢？我因而想起，辞藻也可以组成图案画和交响曲，也可以和灿烂繁星、青山绿水同样地供人欣赏。

“辞溢乎情”的文章如能做到这地步，我们似也无庸反对。

刘彦和本有“为情造文”与“为文造情”的说法，我觉得后起的“因情生文，因文生情”的说法比较圆满，一般的文字大半“因情生文”，上段所举的例可以说是“因文生情”。“因情生文”的作品一般人有时可以办得到，“因文生情”的作品就非极大的艺术家不办。在平地起楼阁是寻常事，在空中架楼阁就有赖于神斤鬼斧。虽是在空中，它必须是楼阁，是完整的有机体。一般“辞溢乎情”的文章所以要不得，因为它根本不成为楼阁。不

成为楼阁而又悬空，想拿旁人的空中楼阁来替自己辩护，那是狂妄愚蠢，为初学者说法，脚踏实地最稳妥，只求“因情生文”，“情见于辞”，这一步做到了，然后再作高一层的企图。

想 象 与 写 实

在这些短文里，我着重学习文学的实际问题，想撇开空泛的理论，不过对于想象与写实这个理论上的争执不能不提出一谈，因为它不仅有关于写作基本态度上的分别，而且涉及对于文艺本质的认识。这个理论上的争执在十九世纪后期闹得最剧烈。在十九世纪前期，浪漫主义风靡一时，它反抗前世纪假古典主义过于崇拜理智的倾向，特提出“情感”和“想象”两大口号。浪漫作者坚信文艺必须表现情感，而表现情感必借想象。在他们的心目中与想象对立的是理智，是形式逻辑，是现实的限制；想象须超过理智打破形式逻辑与现实是限制，任情感的指使，把现实世界的事理情态看成一个顽皮孩子的手中的泥土，任他搬弄糅合，造成一种基于现实而又超于现实的意象世界。这意象世界或许是空中楼阁，但空中楼阁也要完整美观，甚至于比地上楼阁还要更合于情理。这是浪漫作者的信条，在履行信条之中，他们有时不免因走极端而生流弊。比如说，过于信任想象，蔑视事实，就不免让主观的成见与幻想作祟，使作品离奇到不近情理，空洞到不切人生。因此到了十九世纪后期，文学界起了一个大反动，继起的写实主义咒骂主观的想象情感，一如从前浪漫主义咒骂理智和常识。写实作家的信条在消极方面是不任主观，不动情感，不凭空

想，在积极方面是尽量寻求实际人生经验，应用自然科学的方法搜集“证据”，写自己所最清楚的，愈忠实愈好。浪漫派的法宝是想象，毕生未见大海的人可以歌咏大海；写实派的法宝是经验，要写非洲的故事便须背起行囊亲自到非洲去观察。

这显然是写作态度上一个基本的分别。在谈写作练习时我曾经说过初学者须认清自己知解的限度，与其在浪漫派作家所谓“想象”上做功夫，不如在写实派作家所谓“证据”上做功夫，多增加生活经验，把那限度逐渐扩大。不过这只是就写作训练来说，如果就文艺本质作无偏无颇的探讨，我们应该知道，凡是真正的文艺作品都必同时是写实的与想象的。想象与写实相需为用，并行不悖，并不如一般人所想象的那样绝对相反。理由很简单，凡是艺术创造都是旧经验的新综合。经验是材料，综合是艺术的运用。惟其是旧经验，所以读者可各凭经验去了解；惟其是新综合，所以见出艺术的创造，每个作家的特殊心裁。所谓“写实”就是根据经验，所谓“想象”就是集旧经验加以新综合（想象就是“综合”或“整理”）。想象决不能不根据经验，神鬼和天堂地狱虽然都是想象的，可也是都根据人和现世想象出来的，神鬼都象人一样有四肢五官，能思想行动，天堂地狱都象现世一样有时间空间和摆布在时空中的事事物物，如宫殿楼阁饮食男女之类。一切艺术的想象都可以作如是观。至于经验——写实派所谓“证据”——本身不能成为艺术，它必须透过作者的头脑，在那里引起一番意匠经营，一番选择与安排，一番想象，然后才能产生作品。任何作品所写的经验决不能与未写以前的实际经验完全一致，如同食物下了咽喉未经消化就排泄出来一样。食物如果要成为生命素，必经消化；人生经验如果要形成艺术作品，必经心灵熔铸。从艺术观点看，这熔铸的功夫比经验还更重要千百倍，因为经验

人人都有，却不是每个人都能表现他的经验成为艺术家。许多只信“证据”而不信“想象”的人为着要产生作品，钻进许多偏僻的角落里讨实际生活，实际生活算是讨到手了，作品仍是杳无踪影；这正如许多书蠹读过成千成万卷的书，自己却无能力写出一本够得上称为文艺作品的书，是同一道理。

极端的写实主义者对于“写实”还另有一个过激的看法，写实不仅根据人主经验，而且要忠实地保存人生经验的本来面目，不许主观的想象去矫揉造作。据我们所知，写实派大师象福楼拜、屠格涅夫诸人并不曾实践这种理论。但是有一班第三四流写实派作家往往拿这种理论去维护他们的艺术失败。他们的影响在中国文艺界似开始流毒。“报告文学”作品有许多都很芜杂零乱，没有艺术性。我们首先要明白的是写实派所谓“实”。文艺作品应该富于“真实感”，“对自然真实”，或是“对人生真实”，这都是没有问题的；问题在“什么叫做真实”，这是一个哲学上的问题，这里不能详谈，我们只能说，判断任何事物是否真实，须有一个立场。从某一个立场看一事物是真实的，从另一个立场看它，可能是不真实。这就是说，世间并不只有一种真实。概略地说，真实有三种，大家所常认得的是“历史的真实”，这也可以叫做“现象的真实”。比如说，“中国在亚洲”，“秦始皇焚书坑儒”，“张三昨天和他的太太吵了一架”，“李四今天跌了一跤”，这些都是曾经在自然界发生过的现象，在历史上是真实的。其次是“逻辑的真实”，比如说，“凡人皆有死”，“勾方加股方等于弦方”，“白马之白犹白玉之白”，“自由意志论与命定论不能并存”，这些都是于理为必然的事实，经过逻辑思考而证其为真实的。现象的真实不必合于逻辑的真实，比如现象界并无绝对的圆，而绝对的圆在逻辑上仍有它的真实性。第三就是

“诗的真实”或“艺术的真实”。在一个作品以内，所有的人物内心生活与外表行动都写得尽情尽理，首尾融贯整一，成为一种独立自足的世界，一种生命与形体谐和一致的有机体，那个作品和它里面所包括的一切就有“诗的真实”。比如说，在《红楼梦》那圈套里，贾宝玉应该那样痴情，林黛玉应该那样心窄，薛宝钗应该那样圆通，在任何场合，他们一举一动，一言一笑，都切合他们的身分，表现他们的性格，叫我们惊疑他们“真实”，虽然这一切在历史上都是子虚乌有。

极端的写实派的错误在只求历史的或现象的真实，而忽视诗的真实。艺术作品不能不有几分历史的真实，因为它多少要有实际经验上的根据；它却也不能只有历史的真实，因为它是艺术，而艺术必于“自然”之上加以“人为”，不仅如照像底片那样呆板地反映人物形象。艺术创造是旧经验的新综合。旧经验在历史上是真实的，新综合却必须在诗上是真实的。要审问一件事物在历史上是否真实，我们问：它是否发生过？有无事实证明？要审问一件事物在诗上是否真实，我们问：衡情度理，它是否应该如此？在完整体系（即作品）以内，它与全部是否融贯一致？不消说得，就艺术观点来说，最重要的真实是诗的真实而不是历史的真实；因为世间一切已然现象都有历史的真实，而诗的真实只有在艺术作品中才有，一件作品在具有诗的真实时才能成其为艺术。

我们还可以进一步说，诗的真实高于历史的真实。自然界无数事物并存交错，繁复零乱，其中尽管有关系条理，却忽起忽没，若隐若现，有时现首不现尾，有时现尾不现首，我们一眼看去，无从把某一事物的来踪去向从繁复事态中单提出来，把它看成一个融贯整一的有机体。文艺作品都有一个“母题”或一个主旨，一切人物故事，情感动作，都以这主旨为中心，可以附丽到这主

旨上去的摄取来，一切无关主旨的都排弃去，而且在摄取的材料之中轻重浓淡又各随班就位，所以关系条理不但比较明显，也比较紧凑，没有自然现象所常呈现的颠倒错乱，也没有所谓“偶然”。自然界现象只是“如此如此”，而文艺作品所写的事变则在接受了一些假定的条件之下，每一样都是“必须如此如此”。比如拿人物来说，文学家所创造的角色如哈姆雷特、夏洛克、达尔杜弗、卡拉马佐夫、鲁智深、刘老老、严贡生之类，比我们在实际生活中的常遇见的类似的典型人物还更入情入理。我们指不出某一个人恰恰是夏洛克或刘老老，但是觉得世间有许多人都有几分象他们。根据这个事实去想，我们可以见出诗的真实高于历史的真实是颠扑不破的至理。亚理斯多德说：“诗比历史更富于哲理”，意思也就在此。诗的真实所以高于历史的真实者，因为自然现象界是未经发掘的矿坑，文艺所创造的世界是提炼过的不存一点渣滓的赤金纯钢。艺术的功夫就在这种提炼上见出，它就是我们所说的“想象”。

中国文学理论家向重“境界”二字，王静安在《人间词话》里提出“造境”和“写境”的分别，以为“造境”即“理想”（即“想象”），“写境”即“写实”，并加以补充说：“二者颇难分别，因大诗人所造之境必合乎自然，所写之境亦必邻于理想。”这话很精妙，其实充类至尽，写境仍是造境，文艺都离不掉自然，也都离不掉想象，写实与想象的分别终究是一庸俗的分别。文艺的难事在造境，凡是人物性格事变原委等等都要借境界才能显出。境界就是情景交融事理相契的独立自足的世界，它的真实性就在它的融贯整一，它的完美。“完”与“美”是不能分开的，这世界当然要反映人生自然，但是也必须人生自然经过重新整理。大约文艺家对于人生自然必须经过三种阶段。头一层他必须跳进

里面去生活过(live)，才能透懂其中甘苦，其次他必须跳到外面观照过(contemplate)，才能认清它的形象；经过这样的主观的尝受和客观的玩索以后，他最后必须把自己所得到的印象加以整理(organize)，整理之后，生糙的人生自然才变成艺术的融贯整一的境界。写实主义所侧重的是第一阶段，理想主义所侧重的是第三阶段，其实这三个阶段都是不可偏废的。

精 进 的 程 序

文学是一种很艰难的艺术，从初学到成家，中间须经过若干步骤，学者必须循序渐进，不可一蹴而就。拿一个比较浅而易见的比喻来讲，作文有如写字。在初学时，笔拿不稳，手腕运用不能自如，所以结体不能端正匀称，用笔不能平实遒劲，字常是歪的，笔锋常是笨拙扭曲的。这可以说是“疵境”。特色是驳杂不稳，纵然一幅之内间或有一两个字写得好，一个字之内间或有一两笔写得好，但就全体看去，毛病很多。每个人写字都不免要经过这个阶段。如果他略有天资，用力勤，多看碑帖笔迹（多临摹，多向书家请教），他对于结体用笔，分行布白，可以学得一些规模法度，手腕运用的比较灵活了，就可以写出无大毛病、看得过去的字。这可以说是“稳境”，特色是平正工稳，合于规模法度，却没有什么精采，没有什么独创。多数人不把书法当作一种艺术去研究，只把它当作日常应用的工具，就可以到此为止。如果想再进一步，就须再加揣摩，真草隶篆各体都须尝试一下，各时代的碑版帖札须多读多临，然后荟萃各家各体的长处，造成自家所特有的风格，写成的字可以算得艺术作品，或奇或正，或瘦或肥，都可以说得上“美”。这可以说是“醇境”，特色是凝炼典雅，极人工之能事，包世臣和康有为所称的“能品”、“佳品”都属

于这一境。但是这仍不是极境，因为它还不能完全脱离“匠”的范围，任何人只要一下功夫，到功夫成熟了，都可以达到。最高的是“化境”，不但字的艺术成熟了，而且胸襟学问的修养也成熟了，成熟的艺术修养与成熟的胸襟学问的修养融成一片，于是字不但可以见出驯熟的手腕，还可以表现高超的人格；悲欢离合的情调，山川风云的姿态，哲学宗教的蕴藉，都可以在无形中流露于字里行间，增加字的韵味。这是包世臣和康有为所称的“神品”、“妙品”，这种极境只有极少数幸运者才能达到。

作文正如写字。用字象用笔，造句象结体，布局象分行布白。习作就是临摹，读前人的作品有如看碑帖墨迹，进益的程序也可以分“疵”、“稳”、“醇”、“化”四境。这中间有天资和人力两个要素，有不能纯借天资达到的，也有不能纯借人力达到的。人力不可少，否则始终不能达到“稳境”和“醇境”；天资更不可少，否则达到“稳境”和“醇境”有缓有速，“化境”却永远无法望尘。在“稳境”和“醇境”，我们可以纯粹就艺术而言艺术，可以借规模法度作前进的导引；在“化境”，我们就要超出艺术范围而推广到整个人格以至整个的宇宙，规模法度有时失其约束的作用，自然和艺术的对峙也不存在。如果举实例来说，在中国文字中，言情文如屈原的《离骚》，陶渊明和杜工部的诗，说理文如庄子的《逍遥游》、《齐物论》和《楞严经》，记事文如太史公的《项羽本纪》、《货殖传》和《红楼梦》之类作品都可以说是到了“化境”，其余许多名家大半止于“醇境”或是介于“化境”与“醇境”之间，至于“稳境”和“疵境”都无用举例，你我就大概都在这两个境界中徘徊。

一个人到了艺术较高的境界，关于艺术的原理法则无用说也无可说；有可说而且需要说的是在“疵境”与“稳境”。从前古

文家有奉“义法”为金科玉律的，也有攻击“义法”论调的。在我个人看，拿“义法”来绳“化境”的文字，固近于痴人说梦；如果以为学文艺始终可以不讲“义法”，就未免更误事。记得我有一次和沈尹默先生谈写字，他说：“书家和善书者有分别，世间尽管有人不讲规模法度而仍善书，但是没有规模法度就不能成为一个真正的书家。”沈先生自己是“书家”，站在书家的立场他拥护规模法度，可是仍为“善书者”留余地，许他们不要规模法度。这是他的礼貌。我很怀疑“善书者”可以不经过揣摩规模法度的阶段。我个人有一个苦痛的经验。我虽然没有正式下功夫写过字，可是二三十年来没有一天不在执笔乱写，我原来也相信此事可以全凭自己的心裁，苏东坡所谓“我书意造本无法”，但是于今我正式留意书法，才觉得自己的字太恶劣，写过几十年的字，一横还拖不平，一竖还拉不直，还是未脱“疵境”。我的病根就在从头就没有讲一点规模法度，努力把一个字写得四平八稳。我误在忽视基本功夫，只求耍一点聪明，卖弄一点笔姿，流露一点风趣。我现在才觉悟“稳境”虽平淡无奇，却极不易做到，而且不经过“稳境”，较高的境界便无从达到。文章的道理也是如此，韩昌黎所谓“醇而后肆”是作文必循的程序。由“疵境”到“稳境”那一个阶段最需要下功夫学规模法度，小心谨慎地把字用得恰当，把句造得通顺，把层次安排得妥贴，我作文比写字所受的训练较结实，至今我还在基本功夫上着意，除非精力不济，注意力松懈时，我必尽力求稳。

稳不能离规模法度。这可分两层说，一是抽象的，一是具体的。抽象的是文法、逻辑以及古文家所谓“义法”，西方人所谓文学理论和文学批评。在这上面再加上一点心理学和修词学常识，就可以对付了。抽象的原则和理论本身并没有多大功用，它的唯

一的功用在帮助我们分析和了解作品。具体的规模法度须在模范作品中去找。文法、逻辑、义法等等在具体实例中揣摩，也比较更彰明较著。从前人说：“熟读唐诗三百首，不会吟诗也会吟”，语调虽卑，却是经验之谈。为初学说法，模范作品在精不在多，精选熟读透懂，短文数十篇，长著三数种，便已可以作为达到“稳境”的基础。读每篇文字须在命意、用字、造句和布局各方面揣摩；字、句、局三项都有声义两方面，义固重要，声音节奏更不可忽略。既叫做模范，自己下笔时就要如写字临帖一样，亦步亦趋地模仿它。我们不必唱高调轻视模仿，古今大艺术家，据我所知，没有不经过一个模仿阶段的。第一步模仿，可得规模法度，第二步才能集合诸家的长处，加以变化，造成自家所特有的风格。

练习作文，一要不怕模仿，二要不怕修改。多修改，思致愈深入，下笔愈稳妥。自己能看出自己的毛病才算有进步。严格地说，自己要说的话是否从心所欲地说出，只有自己知道，如果有毛病，也只有自己知道最清楚，所以文章请旁人修改不是一件很合理的事。丁敬礼向曹子建说：“文之佳恶，吾自得之，后世谁相知定吾文者耶？”杜工部也说：“文章千古事，得失寸心知。”大约文章要做得好，必须经过一番只有自己知道的辛苦，同时必有极谨严的艺术良心，肯严厉地批评自己，虽微疵小失，不肯轻易放过，须把它修到无疵可指，才能安心。不过这番话对于未脱“疵境”的作者恐未免是高调。据我的观察，写作训练欠缺者通常有两种毛病：第一是对于命意用字造句布局没有经验，规模法度不清楚，自己的毛病自己不能看出，明明是不通不妥，自己却以为通妥；其次是容易受虚荣心和兴奋热烈时的幻觉支配，对自己不能作客观的冷静批评，仿佛以为在写的时候既很兴高采烈，

那作品就一定是杰作，足以自豪。只有良师益友，才可以医治这两种毛病。所以初学作文的人最好能虚心接受旁人的批评，多请比自己高明的人修改。如果修改的人肯仔细指出毛病，说出应修改的理由，那就可以产生更大的益处。作文如写字，养成纯正的手法不易，丢开恶劣的手法更难。孤陋寡闻的人往往辛苦半生，没有摸上正路，到发现自己所走的路不对时，已悔之太晚，想把“先入为主”的恶习丢开，比走回头路还更难更冤枉。良师益友可以及早指点迷途，引上最平正的路，免得浪费精力。

自己须经过一番揣摩，同时又须有师友指导，一个作者才可以逐渐由“疵境”达到“稳境”。“稳境”是不易达到的境界，却也是平庸的境界。我认识许多前一辈子的人，幼年经过科举的训练，后来借文字“混差事”，对于诗文字画，件件都会，件件都很平稳，可是老是那样四平八稳，没有一点精采，不是“庸”，就是“俗”，虽是天天在弄那些玩艺，却到老没有进步。他们的毛病在成立了一种定型，便老守着那种定型，不求变化。一稳就定，一定就一成不变，由熟以至于滥，至于滑。要想免去这些毛病，必须由稳境重新尝试另一风格。如果太熟，无妨学生硬；如果太平易，无妨学艰深；如果太偏于阴柔，无妨学阳刚。在这样变化已成风格时，我们很可能地回到另一种“疵境”，再由这种“疵境”进到“熟境”，如此辗转下去，境界才能逐渐扩大，技巧才能逐渐成熟，所谓“醇境”大半都须经过这种“精钢百炼”的功夫才能达到。比如写字，入手习帖的人易于达到“稳境”，可是不易达到很高的境界。稳之后改习唐碑可以更稳，再陆续揣摩六朝碑版和汉隶秦篆以至于金文甲骨文，如果天资人才都没有欠缺，就必定有“大成”的一日。

这一切都是“匠”的范围以内的事，西文所谓“手艺”(crafts-

manship)。要达到只有大艺术家所能达到的“化境”，那就还要在人品学问各方面另下一套更重要的功夫。我已经说过，这是不能谈而且也无用谈的。本文只为初学说法，所以陈义不高，只劝人从基本功夫下手，脚踏实地循序渐进地做下去。

谈 翻 译

在现代研究文学，不精通一两种外国文是一个大缺陷。尽管过去的中国文学如何优美，如果我们坐井观天，以为天下之美尽在此，我们就难免对本国文学也不能尽量了解欣赏。美丑起于比较，比较资料不够，结论就难正确。纯正的文学趣味起于深广的观照，不能见得广，就不能见得深。现在还有一批人盲目地颂扬中国文学，盲目地鄙弃外国文学，这对于中国文学的发展实在是一个大障碍。我们承认中国文学有很多优点，但是不敢承认文学所可有的优点都为中国文学所具备。单拿戏剧小说来说，我们的成就比起西方的实在是很幼稚。至于诗，我们也只在短诗方面擅长，长诗根本就没有。再谈到文学研究，没有一个重要的作家的生平有一部详细而且精确的传记可参考，没有一部重要作品曾经被人作过有系统的研究和分析，没有一部完整而有见解的文学史，除《文心雕龙》以外，没有一部有哲学观点或科学方法的文学理论书籍。我们以往偏在注疏评点上做功夫，不失之支离破碎，便失之陈腐浅陋。我们需要放宽眼界，多吸收一点新的力量，让我们感发兴起。最好我们学文学的人都能精通一两种外国文，直接阅读外国文学名著。为多数人设想，这一层或不易办到，不得已而思其次，我们必须作大规模的有系统的翻译。

谈到翻译这并不是一件易事，据我个人的经验，译一本书比自己写一本书要难得多。要译一本书，起码要把那本书懂得透彻。这不仅要懂文学，还须看懂文学后面的情理韵味。一般人说，学外国文只要有阅读的能力就够了，仿佛以为这并不很难。其实阅读就是一个难关。许多大学外文系教授翻译的书仍不免错误百出，足见他们对于外国文阅读的能力还不够。我们常易过于自信，取一部外国文学作品从头读到尾，便满以为自己完全了解。可是到动手译它时，便发见许多自以为了解的地方还没有了解或是误解。迅速的阅读使我们无形中自己欺骗自己。因此，翻译是学习外国文的一个最有效的方法。它可以训练我们细心，增加我们对于语文的敏感，使我们透彻地了解原文，文学作品的精妙大半在语文的运用，对语文不肯仔细推敲斟酌，只抱着“好读书不求甚解”的态度，就只能得到一个粗枝大叶，决不能了解文学作品的精妙。

阅读已是一个难关，翻译在这上面又加上一个更大的难关，就是找恰当的中文字句把原文的意思表达出来。阅读只要精通西文，翻译于精通西文之外，又要精通中文。许多精通西文而不精通中文的人所译的书籍往往比原文还更难懂，这就未免失去翻译的意义。

严又陵以为译事三难：信，达，雅。其实归根到底，“信”字最不容易办到。原文“达”而“雅”，译文不“达”不“雅”，那还是不“信”；如果原文不“达”不“雅”，译文“达”而“雅”，过犹不及，那也还是不“信”。所谓“信”是对原文忠实，恰如其分地把它的意思用中文表达出来。有文学价值的作品必是完整的有机体，情感思想和语文风格必融为一体，声音与意义也必欣合无间。所以对原文忠实，不仅是对浮面的字义忠实，对情感、思想、风格、声音节奏等必同时忠实。稍有翻译经验的

人都知道这是极难的事。有些文学作品根本不可翻译，尤其是诗（说诗可翻译的人大概不懂得诗）。大部分文学作品虽可翻译，译文也只能得原文的近似。绝对的“信”只是一个理想，事实上很不易做到。但是我们必求尽量符合这个理想，在可能范围之内不应该疏忽苟且。

“信”最难，原因甚多。头一层是字义难彻底了解。字有种种不同方式的意义，一般人翻字典看书译书，大半只看到字的一种意义，可以叫做直指的或字典的意义(indicative or dictionary meaning)。比如指“火”的实物那一个名谓字，在中西各国文字虽各不相同，而所指的却是同一实物，这就是古字典上所规定的。这种文字最基本的意义，最普遍也最粗浅。它最普遍，因为任何人对于它有大致相同的了解。它也最粗浅，因为它用得太久，好比旧铜钱，磨得光滑破烂，虽然还可用来在市场上打交易，事实上已没有一点个性。在文学作品里，每个字须有它的个性，它的特殊生命。所以文学家或是避免熟烂的字，或是虽用它而却设法灌输一种新生命给它。一个字所结的邻家不同，意义也就不同。比如“步出城东门，遥望江南路，前日风雪中，故人从此去”和“骏马秋风冀北，杏花春雨江南”两诗中同有“江南”，而前诗的“江南”含有惜别的凄凉意味，后诗的“江南”却含有风光清丽的意味。其次，一个字所占的位置不同，意义也就不同。比如杜甫的名句：“香稻啄残鹦鹉粒，碧梧棲老凤凰枝”，有人疑这话不通，说应改为“鹦鹉啄残香稻粒，凤凰棲老碧梧枝”。其实这两种说法意义本不相同。杜句着重点在“香稻”和“碧梧”（香稻是鹦鹉啄残的那一粒，碧梧是凤凰棲老的那一枝），改句着重点在“鹦鹉”和“凤凰”（鹦鹉啄残了香稻粒，凤凰棲老了碧梧枝），杜甫也并非倒装出奇，他当时所咏的主体原是香稻碧梧，而不是鹦鹉凤凰。这种依邻伴

不同和位置不同而得的意义在文学上最为重要，可以叫做上下文决定的意义(contextual meaning)。这种意义在字典中不一定寻得出，我们必须玩索上下文才能明瞭。一个人如果没有文学修养而又粗心，对于文字的这一种意义也难懂得透彻。

此外文字还有另一种意义，每个字在一国语文中都有很长久的历史，在历史过程中，它和许多事物情境发生联想，和那一国的人民生活状态打成一片，它有一种特殊的情感氛围。各国各地的事物情境和人民生活状态不同，同指一事物的字所引起的联想和所打动的情趣也就不同。比如英文中fire sea, Roland, castle, sport, shepherd, nightingale, rose之类字对于英国人所引起心理反应和对于我们中国人所引起的心理反应大有分别。它们对于英国人意义较为丰富。同理，中文中“风”、“月”、“江”、“湖”、“梅”、“菊”、“燕”、“碑”、“笛”、“僧”、“隐逸”、“礼”、“阴阳”之类字对于我们所引起的联想和情趣也决不是西方人所能完全了解的。这可以叫做“联想的意义”(associative meaning)，它带有特殊的情感氛围，甚深广而微妙，在字典中无从找出，对文学却极要紧。如果我们不熟悉一国的人情风俗和文化历史背景，对于文字的这种意义也就茫然，尤其在翻译时，这一种字义最不易应付。有时根本没有相当的字，比如外国文中没有一个字恰当于我们的“礼”，中文没有一个字恰当于英文的“gentleman”。有时表面上虽有相当的字，而这字在两国文字中情感氛围，联想不同。比如我们尽管以“海”译“sea”或是以“willow”译“柳”，所译的只是字典的直指的意义，“sea”字在英文中，“柳”字在中文中的特殊情感氛围则无从译出。

外国文学最难了解和翻译的第一是联想的意义，其次就是声

音美。字有音有义，一般人把音义分作两件事，以为它们各不相关。在近代西方，诗应重音抑应重义的问题争论得很剧烈。“纯诗”派以为意义打动理想，声音直接打动感官，诗应该逼近音乐，力求声音和美，至于意义则无关宏旨。反对这一说的人则以为诗根本不是音乐，我们决不能为声音而牺牲意义。其实这种争执起于误解语言的性质。语言都必有意义，而语言的声音不同，效果不同，则意义就不免有分别。换句话说，声音多少可以影响意义。举一个简单的例来说，“他又来了”和“他来了又去了”两句话中都用“又”字，因为腔调着重点不同，上句的“又”字和下句的“又”字在意义上就微有区别。做诗填词的人都知道一个字的平仄不同，开齐合撮不同，发音的器官不同，在效果上往往悬殊很大。散文对于声音虽没有诗讲究得那么精微，却也不能抹煞。中西文字在声音上悬殊很大，最显著的是中文有，而西文没有四声的分别，中文字尽单音，西文字多复音；中文多谐声字，西文少谐声字。因此，无论是以中文译西文或是以西文译中文，遇着声音上的微妙处，我们都不免束手无策。原文句子的声音很优美，译文常不免佶偻聱牙；原文意味深长，译文常不免索然无味。文字传神，大半要靠声音节奏。声音节奏是情感风趣最直接的表现。对于文学作品无论是阅读或是翻译，如果没有抓住它的声音节奏，就不免把它的精华完全失去。但是抓住声音节奏是一件极难的事。

以上是文字的四种最重要的意义，此外还有两种次要的，第一种是“历史沿革的意义”(historic meaning)。字有历史，即有生长变迁。中国文言和白话在用字上分别很大，阅读古书需要特殊的训练，西文因为语文接近，文字变迁得更快。四百年前(略相当于晚明)的文字已古奥不易读，就是十八世纪的文字距今虽只一百

余年，如果完全用现行字义去解，也往往陷于误谬。西方字典学比较发达，某字从某时代变更意义或新起一意义。常有例证可考。如果对文字沿革略有基础而又肯勤翻详载字源的字典，这一层困难就可以免除。许多译者在这方面不注意，所以翻译较古的书常发生错误。

其次，文字是有生命的东西，有时欢喜开一点玩笑，耍一点花枪。离奇的比譬可以使一个字的引申义与原义貌不相关，某一行业的隐语可以变成各阶级的普通话，文字游戏可以使两个本不相关而只有一点可笑的类似点的字凑合在一起，一种偶然的使用可以变成一个典故，如此等类的情境所造成的文字的特殊意义可以叫做“习惯语的意义”(idiomatic meaning)。普通所谓“土语”(slang)也可以纳于这一类。这一类字义对于初学是一个大难关。了解既不易，翻译更难。英文的习惯语和土语勉强用英文来解释，还不免失去原有的意味；如果用中文来译，除非是有恰巧相当的陈语，意味更索然了。

从事翻译者必须明瞭文字意义有以上几种分别，遇到一部作品，须揣摩那里所用的文字是否有特殊的时代、区域或阶级上的习惯，特殊的联想和情感氛围；上下文所烘托成的特殊“阴影”(nuance)，要把它们所有的可能的意义都咀嚼出来，然后才算透懂那部作品，这不是易事，它需要很长久的文字训练和文学修养。看书和译书都必有勤翻字典的习惯，可是根底不够的人完全信任字典，也难免误事，他只能得一知半解，文字的精妙处实无从领会。一般英汉字典尤其不可靠，因为编译者大半并不精通外国文，有时转抄日译，以讹传讹。普通这一类字典每页上难免有几个错误或不够精确处。单举一两个极普通的字来说，在中国一般学生心里，pride只是“骄傲”，envy只是“妒忌”，satisfactory只是

“满意”。其实“骄傲”和“妒忌”在中文里含义都不很好，而pride“尊荣心”和envy“欣羡”在英文里却有很好的意思，至于satisfactory所“满”的并不一定是“意”，通常只应译为“圆满”。这种不正确的知解都是中了坏字典的毒。

上文只就文字的意义来说，困难已经够多了，如果我们进一步研究语句的组织，又可发见其它更大的困难。拿中文和西文来比较，语句组织上的悬殊很大。先说文法。中文也并非没有文法，只是中文的弹性比较大，许多虚字可用可不用，字与词的位置有时可随意颠倒没有西文法那么谨严。因此，意思有时不免含糊，虽然它可以做得很简炼。其次，中文少用复句和插句，往往一义自成一局，特点在简单明了，但是没有西文那样能随情思曲折、变化而现出轻重疾徐，有时不免失之松散平滑。总之，中文以简炼直截见长，西文以繁复绵密见长，西文一长句所含包的意思用中文来表达，往往需要几个单句才行。这对于阅读比较费力。初学西文者看见一长句中包含许多短句或子句，一意未完又插入另一意，一个曲折之后又一个曲折，不免觉得置身五里雾中，一切都朦胧幻变，捉摸不住。其实西文语句组织尽管如何繁复曲折，文法必定有线索可寻，把文法一分析，一切都了如指掌。所以中国人学西文必须熟悉文法，常作分析句子的练习，使一字一句在文法上都有着落，意义就自然醒豁了。这并非难事，只要下过一两年切实仔细的工夫就可以办到。翻译上的错误不外两种：不是上文所说的字义的误解，就是语句的文法组织没有弄清楚。这两种错误第一种比较难免，因为文字意义的彻底了解需要长久的深广的修养，多读书，多写作，多思考，才可以达到；至于语句文法组织有一种规律可循，只要找一部较可靠的文法把它懂透记熟，一切就可迎刃而解。所以翻译在文法组织上的错误是不可原

怨的，但是最常见的错误也起于文法上的忽略。

语句文法组织的难倒不在了解而在翻译，在以简单的中文语句来译繁复的西文语句。这种困难的原因很多，姑举几个实例来说明：

1. But my pride was soon humbled, and a sober melancholy was spread over my mind, by the idea that I had taken an everlasting leave of an old and agreeable companion; and that, whatsoever might be the future date of my History, the life of the historian must be short and precarious.—E. Gibbon.

2. This is why those periods have been so exceptional in history in which men who differed from the holders of power have been permitted, in an atmosphere of reasoned calm, to prove the validity of the insight they claim.—H. Laski.

3. All the loneliness of humanity amid hostile forces is concentrated upon the individual soul, which must struggle alone, with what of courage it can command, against the whole weight of a universe that cares nothing for its hopes and fears.—B. Russell.

这三句文字并不算很难，我叫学生试译，意思译对的不多，译文顺畅可读的更少。我自己试译，译文读起来也不很顺口，至于原文的风味更减色不少：

(一)但是我的自豪不久就降下去，一阵清愁在(我的)心头展开，想到我已经和一个愉快的老伴侣告永别；并且想到将来我的史书流传的日子无论多么久，作史者的生命却是短促而渺茫的。

(二)因此，人们和掌权者持异见时，还被允许(可以)在心平气和的空气中证明他们所自以为有的真知灼见是对的，这种时会在历史上很不多见。

(三)人类在各种对敌的(自然)势力之中所感受的寂寞都集中在各个人的心灵上，这各种人的心灵不得不凭它以能鼓起的勇气，孤独地奋斗，去撑持宇宙的全副重压，那宇宙对于它(各个人的心灵)的希冀和恐惧是漠不关心的。

我们感觉的困难有几种。头一种是复句。中文里不常用关系代名词和联接词 (relative pronouns and conjunctions) 如 which, that, whose, where, when之类，所以复句少。我们遇着用关系代名词和联接词很多的复句，翻译起来就感到棘手。比如第一例的by the idea that and that第二例的why, in which, who第三例的which, that都很难直译。第一例只好把by the idea that译成“想到”。第三例why前后文本是一气，译文只好把它译成有停顿的子句“因此”，in which一个插句只好和主句those periods……分开，把主句移置于全句尾。这样译，可以避免冗长笨重的句子如：

这就是为什么那些时期在历史上很是例外，当其中人们和掌权者持异见还被允许……

但是第三例中两个代名词which和that就无法直译。which本是代前面的“这各个人的心灵”，中文没有相当的代名词，只好把“这各个人的心灵”复述一遍，that代前面的“宇宙”也是如此。这样一来，原文一个复句便变成三个单句。它的绵密组织和抑扬顿挫的节奏因此就不能保存了。总之关系代名词和联接词所造成的复句在西文里很自然，在中文里很不自然，译西文复句时常须把它化成单句，虽然略可传达原文的意思，却难保存原文的风味。如果不把它化成单句，读起来就很不顺口，意思既暧昧，风味更不能保存。

其次，我感觉的困难是被动语气(passive voice)。被动语气在西文里用得很多，在中文里却不常见，依中文习惯，在应该用被动语气时，我们仍用主动语气。例如：

他挨打了(他被打了。)
秘密让人发现了(秘密被发现了。)
房子给火烧了(房子被火烧了。)
碗打破了(碗被打破了。)
他不为人所了解(他不被了解。)
孟子不列于学官(孟子不被列于学官。)

如此等例不可胜举。在翻译时，如果遇到被动语气，就很难保存。例如：

It is said that his book has been published.

一句英文，依被动口气，应该译为：

那是被说过，他的书已被发行了。

但是依中文习惯，它应该译为：

据说，他的书已发行了。

上面引的Gibbon, “自传”里一段文字只是一个用被动语气的长句, 可分析为下式:

My pride was humbled
a sober melancholy was spread... } by the idea that...
and that...

如果勉强保持原文被动语气，那就成为：

但是我的自豪不久就被我已知一个愉快的老伴儿永别那一个念头，和我的史书将来流传的日子无论多么久，而作史者的生命却是短促而渺茫的那一个念头所降伏下去了；而且一阵清愁也被这两个念头散布在我的心头。

一般初学者大半这样生吞活剥地翻译，但是这句话是多么笨重！为求适合中文习惯使语气顺畅起见，被动语气改译为主动语气较为方便。但是西文的被动语气有它的委婉曲折，译为主动语气，就难保存。比如上文所引的Laski一句中的 *Men...have been permitted* 依英文被动语气应译为“人们被允许”，依中文习惯应译为“人们可以”，“被允许”和“可以”究竟有一点差别。

第三，原文和译文在繁简上有分别，有时原文简而明；有时原文字多才合文法。译文须省略一些字才简炼。比如第一例 *Whatsoever might be the future date of my History* 直译应为“无论我的史书的将来的日子是怎样”，意思就不明白，我们必须加字译为“我的史书将来流传的日子无论多么久”。第二例“人们和掌权者持异见时还被允许……”加了“时”字文气才顺，加了“还”字语气才足。第三例 *struggle alone...against the whole weight of a universe* 直译应为“孤独地向宇宙的全副重压奋斗”，但是意思不如“孤独地奋斗，去撑持(或抵挡)宇宙的全副重压”那么醒豁。至于虚字的省略是很容易见出的，第一例 *and a sober melancholy was spread over my mind* 中 *and* (而且) 和 *my* (我的) 都可以不译。中文用虚字比西文较少，这是文字习惯，可省略的就不必要。

这是关于语句组织的几大困难。此外象词句的位置，骈散长短的分配，中西文也往往不同，翻译时我们也须费心斟酌。在这里我们可以趁便略谈直译和意译的争执。所谓“直译”是指依原文的字面翻译，有一字一句就译一字一句，而且字句的次第也不更动。所谓“意译”是指把原文的意思用中文表达出来。不必完全依原文的字面和次第。“直译”偏重对于原文的忠实，“意译”偏重译文语气的顺畅。那一种是最妥当的译法，人们争执得很厉害。依我看，直译和意译的分别根本不应存在。忠实的翻译必定能尽量表达原文的意思。思想感情与语言是一致的，相随而变的，一个意思只有一个精确的说法，换一个说法，意味就完全不同。所以想尽量表达原文的意思，必须尽量保存原文的语句组织。因此，直译不能不是意译，而意译也不能不是直译。不过同时我们也要顾到中西文的习惯不同，在尽量保存原文的意蕴与风格之

中，译文仍应是读得顺口的中文。以相当的中国语文习惯代替西文语句习惯，而能尽量表达原文的意蕴，这也并无害于“直”。总之，理想的翻译是文从字顺的直译。

一般人所谓直译有时含有一种不好的意思，就是中西文都不很精通的翻译者，不能融会中西文的语句组织，又不肯细心推敲，西文某种说法恰当于中文某种说法，一面翻字典，一面看原文，用生吞活剥的办法，勉强照西文字面顺次译下去，结果译文既不通顺，又不能达原文的意思。许多这一类的译品读起来佶偻聱牙，远比读原文困难，读者费很大的气力还抓不住一段文章的意思。严格地说，这并不能算是直译。

一般人所谓意译也有时含有一种不好的意思，就是不求精确，只粗枝大叶地摘取原文大意，有时原文不易了解或不易翻译处，便索性把它删去，有时原文须加解释意思才醒豁处，便硬加一些话进去。林琴南是这派意译的代表。他本不通西文，只听旁人讲解原文大意，使用唐人小说体的古文敷衍成一部译品。他的努力不无可钦佩处，可是他是一个最不忠实的译者。从他的译文中见不出原文的风格。较早的佛典翻译如《佛教遗经》和《四十二章经》之类，读起来好象中国著述，思想和文章风格都很象是从印度来的。英国人译布瓦洛(Boileau)的《诗艺》，遇着原文所举的法国文学例证，都改用英国文学例证代替。英美人译中国诗常随意增加原文所没有的话，以求强合音律。这些都不足为训，只是“乱译”。

提起“改译”，人们都会联想到英人Fitzgerald所译的波斯诗人奥马康颜的《劝酒行》。据说这诗的译文比原文还好，假如这样，那便不是翻译而是创作。译者只是从原诗得到一种灵感，根据它的大意，而自己创作一首诗。近来我国人译西方戏剧，也

有采用这种办法的。我们对于这一类成功尝试不必反对，不过从翻译的立场说，我们还是要求对原文尽量的忠实。纵非“改译”，好的翻译仍是一种创作。因为文学作品以语文表达情感思想，情感思想的佳妙处必从语文见出。作者须费一番苦心才能使思想情感凝定于语文，语文妥贴了，作品才算成就。译者也必须经过同样的过程。第一步须设身处在作者的地位，透入作者的心窝，和他同样感，同样想，同样地努力使所感所想凝定于语文。所不同者作者是用他的本国语文去凝定他的情感思想，而译者除着了解欣赏这情感思想融成一个新的作品。因为这个原故，翻译比自著较难；也因为这个原故，只有文学家才能胜任翻译文学作品。

克罗齐哲学述评

序

我译完了克罗齐的《美学原理》，想写一篇长文介绍他的全部哲学当作叙论，使读者由明白他的哲学而更能明白他的美学。我原只打算写一两万字，但是一动手写，问题逐渐多，思想逐渐生展，觉得要把话说明白，就非一两万字所能了事，于是一写就写成六万多字，竟成了“喧宾夺主”，只好把它另成一个单行的册子。

我因为要研究克罗齐的美学，于是被牵引到他的全部哲学；又因为要研究他的全部哲学，于是不得不对康德以来的唯心主义作一个总检讨。我穷溯克罗齐哲学是怎样起来的，他对于前人采取了些什么，除去了些什么，他要解决的是哪些问题。接着我把克罗齐的四大部《心灵的哲学》分篇提要叙述。最后一章我提出对于克罗齐哲学的十大疑难。这一章也可说是对于整个唯心派哲学的批评。

这里是一个小册子，它的关系却并不很小。现代哲学的主潮不外两个：新唯心主义与新唯实主义。克罗齐是新唯心派的代表。就欧洲近代哲学说，主要的成就是康德、黑格尔那一线相承的唯心派哲学。克罗齐是这一派的集大成者。所以区区一家哲学的了解要牵涉到整部近代哲学的发展。如果这部小册子能引起读

者对于近代哲学的兴趣，作者就认为那是功德圆满了。

作者自己一向醉心于唯心派哲学，经过这一番检讨，发现唯心主义打破心物二元论的英雄的企图是一个惨败，而康德以来许多哲学家都在一个迷径里使力绕圈子，心里深深感觉到惋惜与怅惘，犹如发现一位多年的好友终于不可靠一样。因此，我回到十余年前所存的一个信念，就是：哲学以及其他学术的趣味不在结论而在问题。结论是“问舍求田”的打算，问题指着我们看见这世界是一个丰富的世界，可探险的地方正多。就这个意义说，唯心派哲学仍是最能引人入胜的，因为它指出或是生出许多有趣的问题。

介绍克罗齐哲学的书籍在英文中最为人所知道的是卡尔教授的那一本(H. Wildon Carr, *The Philosophy of Croce*)，这部书反复重复，要点往往被遗漏，而且缺乏批判的精神，似无甚可取。意大利学者席勒斯比(Angelo Crespi)用英文写的《意大利现代思潮》(*Contemporary Thought of Italy*)大部分讲克罗齐，颇中要害，我有些地方得了他的启示。这本小册子写在上述两书之后，也许偶有两书所不及的地方。但是它只是一种导游书，最重要的事还是读克罗齐自己的著作。我很希望它们将来有中文译本。

我感谢张真如、贺自昭、郑秉璧诸先生替我审阅原稿。

一九四七年春北平

第一章 新唯心主义的渊源

克罗齐是康德与黑格尔以后唯心派的大师。他的哲学是继承康德与黑格尔而加以修正的新唯心主义。现在先述新唯心主义的渊源。

大概说来，西方哲学的本旨在探求真实界的本性，在万事万物中辨别出某者是本源的，恒住不变的，整一的，真实的，某者是“依他起的”，变动不居的，杂多的，虚幻的。这就是所谓本体与现象的分别。古希腊哲人如柏拉图与亚理斯多德诸人所得到的大致相同的结论是：现象之后有一个本体，现象可徒凭感官接受，本体则须凭理智领悟。这种现象与本体、感官与理智的区分，成为后来许多哲学问题的起点。侧重本体与理智方面的后来演成理性主义，侧重现象与感官方面的后来演成经验主义。近代西方哲学可以说就是理性主义与经验主义的冲突与调和。这中间有一个主要的问题就是：心与物的关系如何？心如何知物？无论是感官或是理解，都是我们的知识工具；我们对于宇宙的一切探讨都要根据我们的知识。知识是测度的标准，要使测度精确，我们必须审查测度所用的标准。因此，近代西方哲学把侧重点由本体的探讨移到知识本身的分析，知识论于是成为哲学的主要部门。一切事物都必为知识与思想的对象，我们才能断定它是真是

假，我们不能知识所不可知识，思想所不可思想的事物，不可知识、不可思想的事物对于我们就不存在。哲学上这种观点的转变就演成近代哲学思想的主潮——唯心主义。

唯心主义可以说是理性主义与经验主义冲突的调和。在讲调和之前姑先讲冲突。这冲突由来已久。近代哲学的开山祖无疑地是笛卡儿，笛卡儿以及稍后起的斯宾诺莎与莱布尼兹都属于理性派。这几位都是数理学家，他们所专精的学问无形中养成他们治哲学的方法，就是从一些公理与定义演绎出一切个别的事例，它的程序是由理推事，由普遍性推个别相。同时，他们虽反抗中世纪经院派所继承的古典哲学，其实都受了很深的经院派哲学的影响。关于本体与现象以及感官与理智的问题，经院派哲学留下两个很重要的观念。第一个是主体(substratum)的观念。每一物有若干属性(attributes, qualities)，例如金子是黄的、硬的、重的、方块形的等等。物是这些属性的总和呢，还是有一个象挂衣架的东西把这些属性挂在一起呢？经院派以为有这么一个挂属性的东西，那就是“主体”。如果把物所有的属性一一剥开，都剥完了之后，还有一个最基层的本体。属性就是本体的现象。其次是先验真理(a priori truths)或俱生观念(innate ideas)的说法。一切知识是否尽起于经验，都是后天习得的呢？经院派哲学家以为在经验之先，理已存在，例如数学上一些自明公理(A即为A，A不为非A，全体大于部分之类)以及逻辑思想所必假定的本性、属性、因果关系等等观念或范畴，我们先有这些公理与范畴，思想经验才有可能，所以它们是思想经验的依据。它们既非得自经验，所以是自然本有，与生俱来。经院派哲学的这两个观念——本体与先验真理——理性派哲学家都接受过来了。因为接受了本体的观念，他们承认现象世界后面另有一个真实世界，这真实世

界究竟如何，却有种种揣测。因为接受了先验真理的观念，他们承认理先于事，想应用数学的方法来研究哲学，想从这些先验真理中推演出一切经验的知识。

英国哲学家洛克继承培根的传统，站在经验主义的立场，对当时盛行的理性主义痛加驳斥。如果真理是先验本有，我们就无劳借观察与实验去寻求，只要“闭起眼睛，塞起耳朵”，凭先验的推理，就可把一切知识从本心中默索出来，如同蜘蛛从自己的腹内吐丝来结成网一样。事实上这绝对不可能。洛克因此否认人心本有先验真理。在他看，人心好比一张白纸，所有的观念都是由感官来的，如同在白纸上所画的图。思想必根据感官所供给的材料，没有先已存于感官的东西就不能存于理解。理解是人心对于外物印象的回光返照。在心里的是观念(idea)，在物上面的是性质(quality)，每一个性质由感官印到心里成一个观念。物的性质有“首要”与“次要”的分别。所谓“首要性质”(primary qualities)，是物体在任何变化之中所不能离的，即体积、形状、运动之类，这些首要性质须由触觉与视觉同时察知，所得的知识有客观的真实性，要解释外物的存在，它们是绝对必要的。所谓“次要性质”(secondary qualities)，是物体可有可无的，如色、声、臭、味、冷热之类，都非物体所必有。这些次要性质只须用某一种感官就可以察知。它们只是物体对于感官所生的影响，在心而不在物，没有客观的真实性，要解释外物的存在，它们并不必要，而它们自身却可以用物质的运动与布置去解释。这两种性质的总和就组成物的主体，我们的经验止于此，知识也就止于此。洛克的这个看法还承认物的首要性质外在，作我们的观念的根据。后来贝克莱进一步证明洛克的分别并不精确，所谓首要性质如体积、形状、运动之类，还是由几种感官知觉复合成的，并不比次

要性质较富于客观的真实性。后来休谟再进了一步，证明经院派哲学所认为思想知识所必依据的先验范畴和真理，如主体、因果、空间之类都只是观念联想的结果，这就是说，都是起于经验的。因此，我们的知识全凭后天经验，用不着什么先验的根据如范畴之类。

无论是理性派或是经验派，都没有逃开笛卡儿所建立的心物二元论(dualism)，都明白地或隐含地承认人心与外物是两件对立的東西，心所知的世界后面还另有一个真实的物的世界，为知识之源。他们甚至于都主张心与物之上还有一个主宰，叫做“上帝”(God)，把世界安排象我们所知道的那个样子，虽然他们对于“上帝”的看法彼此不一致，所以这两派哲学不但都是二元的，而且都是“外越的”(transcendent)，不是“内在的”(immanent)，这就是说，世界的理性不能在世界本身中去找，而要超越本身以外去找。

但是休谟对于理性主义的怀疑与批判，充类至尽，势必走到“主观的唯心主义”(subjective idealism)。既然知识全凭后天经验，而后天经验所得的知识又全是物的世界在心中所现的“形影”(representations)，我们凭什么能断定这些“形影”不全是人心的幻想而有客观的真实性呢？而且每个人都只有他自己一人的知识经验可凭，我们凭什么能断定每个人所见到的世界不全是他一人的心的幻想呢？凭什么能断定我以外的一切人与一切物有客观的真实性呢？应有的答案是：大地山河，形形色色，不仅是人心所造，而且是每个人的吾心所造。贝克莱就多少走到这种主观的唯心主义。

唯心派的大师康德早年的师承是偏向理性派的，后来休谟的怀疑主义“唤醒了他的哲学的迷梦”。他的治学的精神是以批判

(criticism)代替武断，超然于理性派与经验派之上而省视其是非得失，所以他自称他的哲学立场是“超越的”(transcendental)。他的系统大体可以说是糅合理性派与经验派两个相反的思潮。和经验派一致，他承认知识须凭经验，感官知觉供给一切知识的内容；和理性派一致，他以为经验不能得到有普遍性和必然性的真理，从经验来的感官知觉内容必须经我们的心去想，去运用先验的范畴，依照心知物所必由的理性去加以安排，才有呈现于知识的那种形式。换句话说，他把每一个观念(知识的成分)分析为内容和形式两个要素，内容是由感官来的，后验的；形式是由理性来的，先验的。总之，经验派所倚重的感官经验与理性派所倚重的先验的范畴须合而为一，才能有知觉与判断，也就才能有知识。一个天生的盲人不能凭他的理性见到颜色，可以证明经验的必要；一个白痴不能运用他的感官(尽管如此锐敏)材料作合理的思想，可以证明理性的必要。经验与理性的糅合就演成康德的最大的发现——哲学史家说它是“哲学上的哥白尼式的发现”——这就是所谓“先验综合判断”(a priori synthetic judgment)。现在就此略加解释。

知识都取判断的形式。判断以宾词(predicate)说主词(subject)。宾词有两种：一种是它的意义已包涵在主词里；一种是它的意义不在主词里而新添到主词上去的。宾词的意义已包涵在主词里的——例如“物体是有体积的”，“人是有人性的”——叫做“分析判断”，即宾词的意义由分析主词得来。这种判断不能使我们对主词新添若何知识，好比在茧子中抽出一条丝来，丝是茧子所已有的。宾词的意义是主词本来未有而新添上去的——例如“物体是有重量的”，“地球是一个行星”——叫做“综合判断”，即综合主词的意义与新发现的宾词的意义成为一种新知

识。依传统哲学的看法，只有分析判断才能是先验的，即可不凭经验而纯从理性推演出来，数理科学上的判断都是如此；至于综合判断则必为后验的，即必凭经验而不能纯从理性推演出来，自然科学的判断大半如此（所以有“经验的科学”的称呼）。休谟已经证明过：经验不能产生有普遍性与必然性的知识。照这样看，分析判断既不能使我们有新发现的知识，而综合判断又不能使我们有普遍的必然的知识，然则我们的知识不就是非陈腐即渺茫么？

康德所要证明的就是这种传统看法不确。由理性推演出来的知识，如数理科学的判断，仍必可应用于经验，自可为新发现的真理，所以仍必同时是综合的。由经验得来的知识，如自然科学的判断，仍必有普遍性与必然性，仍必有理性，即不起于经验而起于人心统驭经验所必有的范畴，所以仍必同时是先验的。总之，知识不是真理则已，是真理就必糅合经验与理性，感官知觉与心灵理解；先验综合判断不但是可能的，而且是必有的。举例来说明：先说最简单的知觉，比如见到一朵花，花由感官印到脑筋，于是心中有对于花的知觉，这好象是完全被动地接受过来的，其实接受过来的只是浑茫的内容或材料，而花的形式却仍必由心灵赋予它，心不知花则已，知花就要把它纳到空间和时间那个模子里去知它，它不能游离无定所，它必在空间和时间中占一个位置，在外或在旁，在先或在后。这空间和时间不是经验得来的，而是先验的，因为我们可以假想没有事物占住的空洞的空间和时间，不能假想不占空间和时间的事物。由此可知一个极简单的感官知觉就已是先验的综合。知觉成观念，判断表明两观念的关系，到判断才有思想推理。比如说“这花是红的”，这判断象只是经验的结果，其实要使这判断可能，也必须有逻辑上的关于

量、质、关系、形态等的先验的范畴。它是一个单称肯定判断，而单称与肯定就必假定量与质的概念；没有这些概念任何判断都不可能，所以这些概念是一切判断的依据或范畴，是先验的。由此可知判断是先验的综合。

康德的这种知识论有两个重要的涵义：

第一，由于人心运用理性的先验的范畴，知识与思想才有可能，我们可以说人心凭它的理解造成他所知所想的对象。这是康德学说中一个基本原理，也可以说是唯心主义的奠基石。在希腊哲学中甚至在近代哲学中，事物（即知识思想的对象）都被认成天生自在的，可以离知识思想而独立，纵然没有人知识它或思想它们，它们仍旧象知识思想所见到的那个样子外存于自然；至于知识思想却不能离事物而独立，最多只以模仿抄袭的方式，使事物在心中再现形影，因此人心如照相底片一样，必须随着事物走。总之，“自然替我们的理解定规律”。康德把这种看法翻转过来，以为知识思想的对象（事物）就是知识思想的创造品，心在知事物时就同时创造了事物，事物由于先验的范畴才得到它们的形式，所以“我们的理解替自然定规律”。先验的范畴是理性之必然与人心之同然，所以知识思想虽创造它的对象，那对象仍有客观的真实性，不仅是某一人心的幻想。

其次，由于知识不能不根据经验，经验所及的只是感官所能知觉的现象。康德没有摆脱经院派的“主体”的观念，仍承认现象后面另有一个本体，我们在上文所比的挂衣架，康德把它叫做“事物本身”（the thing in itself）。事物本身不能成为知识的对象，因为一成为知识的对象，它就不复是本体而是现象。事物本身虽不可知，康德却以为仍是可思，它可思为知识的一个限度，到了这个限度，知识就不能施其功用。我们不能否定它的存在，

如果否定它的存在，“一切就立刻化成现象”，而人类所能见到的世界以外就没有什么是真实的。在康德看，这未免是一种大胆的武断，并没有什么凭证。

由前一说(康德哲学受理性主义影响的一部分)，康德应该建立成一种彻底的唯心主义；由后一说(康德哲学受经验主义影响的一部分)，康德还没有打破心与物、本体与现象的二元观，没有指出本体与现象的理性的关联，还留着“事物本身”那个大疑团。继承康德的德国唯心派哲学家，如费希特、谢林、黑格尔诸人，就想努力打破这个“事物本身”，打破与唯心主义不能并立的二元论。

我们在这里姑且专讲这一派的首领黑格尔，因为他对克罗齐的影响最大。黑格尔不承认心所知的世界之外另有一个本体或“事物本身”。心并不自外接受任何事物，一切事物都是心所创造出来的。康德所谓现象世界就是真实世界本身，并不是心与真实世界中的一种屏障。不过这种真实世界——黑格尔的无所不包的“绝对”——是循着逻辑或理性在不断地生展演变。哲学的任务就在推演思想的生展演变的逻辑或理性，这其实就是推演真实世界的生展演变的逻辑或理性。从前哲学家把心与物、思想与它的对象分为两件事，所以有一套学问专讲心与思想，即逻辑学，另有一套学问专演物的现象与本体，即自然科学、历史与形而上学等等。这两套学问如何联贯始终是问题。黑格尔既然打破了心物二元论，成立了思想即实在界的学说，所以把这两套学问看成根本只是一套学问，思想进行的规律就是宇宙演变的规律；说明了思想的系统构造，来因去向，它的逻辑或理性，同时也就说明了真实宇宙的系统构造，来因去向，它的逻辑或理性。哲学就是真实世界，真实世界也就是一部哲学，都依同一个理在那里生展

演变。黑格尔有一句名言总括了他的要旨：“理性的即真实的，真实的即理性的。”(The rational is the real, the real is the rational)。在表面看，他的哲学是极端的理性派的，他的方法完全是先验的演绎；在实际上，理性的和经验的分别在他的哲学中根本不能存在，理性的不能不同时是经验的，经验的也不能不同时是理性的。(《华严经》疏家所说的“事理双融”与黑格尔的学说完全一致，“理”就是理性或逻辑，“事”就是真实界事物物。理性派侧重理，经验派侧重事，其实即事即理不可分开。)

黑格尔所发现的理与事的生展演变所必依的程序就是他的著名的辩证法。(dialectic这名词沿用逻辑学的术语，颇易引起“只是一种推理方法”的误会，如果译为“演变程序”，或许还较恰当，因为已成的语文习惯不宜轻改，姑从旧译。)思想依辩证法进行，宇宙也依辩证法演变，这是一体的两面，根本只是一个程序。辩证法的基本原则在把思想(即真实界)生展演变的理看成生动的(dynamic)，完整的(concrete)，普遍的(universal)。就在这一点上辩证法与一般形式逻辑不同：形式逻辑是静止的，把思想当作尸骸解剖，好比摄影只摄某一静止状态的物影；辩证法是生动的，把思想的完整生命，随其生展演变，作一个通盘的研究，好比电影显示人物动作的真相。也就在这一点上辩证法的哲学与诸科学不同：诸科学各踞一隅，闭关自守，所据的原则，所研究的对象，所用的方法，所得的结论也都局于一隅，所以是抽象的(abstract从旧译，在唯心派哲学的意义实为“不完整的”，“片段的”，犹如concrete旧译为“具体的”，意实指“完整的”，“普涵的”)，没有普遍性；辩证法的哲学则以全体真实界为对象，它所据的原则必有放皆准，不能有任何假定，所以它的结论——“哲学的概念”——必定是完整的，普遍的，所谓

“完整的普遍性”(the concrete universal译为“具体的共相”亦可)是事理双融，灵肉一体，即体即相，兼包阴阳的太极。

要说明具体的共相和辩证法，我们最好用黑格尔自己的实例，即《逻辑学》中第一个辩证式：有无变。万事万物都必具“有”(being取中文“万有”那个“有”字的意义，即“存在”)的概念，其他方面尽管不同，而既同是存在，即同是“有”。绝对“有”，一微尘亦“有”。“有”是一个无所不包的概念，也是一个毫无定性的概念，它是一切“有”而非此“有”或彼“有”，绝对“有”或微尘“有”。它否定一切个别性，所以它本身就已包涵它的相反者：“无”。如果它只是“有”，它就不但是空洞的，而且是不能变动生展的。纯粹的“无”(nothing)也是如此，也是无定性的渺茫空洞的一个概念，和纯粹的“有”没有分别。

“有”与“无”相反而适相成，去“无”不能思“有”，去“有”也不能思“无”，“有”以“无”得意义，“无”以“有”得意义。单说“有”或单说“无”，都是抽象的，片面的，不真实的，互相冲突的。“有”必含它的相反或“无”，所以有冲突，有冲突于是失去平衡静止的状态，于是有超越冲突而达到调和的需要与倾向，于是有生展。调和“有”与“无”的冲突者是“变”(becoming)。在“变”之中“有”与“无”两个相反的抽象的概念合成一体，相反者同一，冲突者调和，抽象者具体，不真实或真实。“变”才是一个具体的共相。用辩证法的术语来说，“有”是“正”(thesis)，“无”是“反”(antithesis)，“变”是“合”(synthesis)。由正反得合，是以较高一层的整一，克服在低一层对立相反的杂多，这个生展程序便是所谓辩证法。

辩证法的哲学的最大特点在把思想与真实界看成一体，把它看成一个生生不息的过程，在这过程中生展的主动力是每概念

(即每事物)所含的内在的冲突。冲突是必要的,所以在我们看似是坏的势力(如丑”伪、恶等)在生展过程中可以(应该说“必定”)发生好的效果。冲突本来就要两个相反的势力。有低一层的相反者(正反)的冲突,克服了它才有较高一层的调和(合);这较高一层的调和本为“合”,但不是最后的“合”,它还须生展,因为在这较高一层,它又含有内在的冲突,又有它的相反者,于是有再高一层的调和。如此循序渐进,真实界才生生不息,以至于最高最完整的境界。据黑格尔说,最高层的辩证式以艺术为正,宗教为反,哲学为合。哲学就是包含一切冲突而且也调和一切冲突的最高概念,就是所谓“绝对”(the absolute)。“绝对”是全体真实界,无所不包,所以再没有相反者和它对立。由有无变那个基层的“三一体”(triad)循序渐进以至于“绝对”,这演变的过程便是历史。历史并不是只记载偶然的事变,而是从头到尾都有内在的逻辑的必然性,如辩证法所显示的,所以它就是哲学,就是辩证法所演出来的整个系统。总之,黑格尔所见到的真实界好比一座大宝塔,从基层到最高层都是用正反两脚规支撑起来,每一层两脚合成一脚,一脚不能独立,又生出相反者成另一脚和它对立,合成次上层的一脚,如此辗转上去,到了“绝对”就成一个巍然普盖的塔顶。思想如此生展,即宇宙如此演变。这生展演变是一部戏剧,一部历史,也就是一部哲学。

克罗齐的哲学系统大部分就是从发挥和纠正康德与黑格尔的学说得来。我们介绍康德与黑格尔的学说只限于它对克罗齐产生影响的那一部分。至于克罗齐如何发挥和纠正康德与黑格尔的学说,待下文详述。

第二章 克罗齐的破与立

黑格尔哲学的精华在辩证法和它所依据的“相反者的同一”(the identity of opposites)那个原则,已如上章所述,克罗齐对于黑格尔的最重要的批评在“相反者”与“相异者”(distincts)的混淆。他以为黑格尔的许多错误都是从这个混淆起来的。

什么叫做“相异者”或“相异概念”呢?在说明这个名词以前,我们且先来说克罗齐是从哪里得来这个概念。他自己不曾招认过,在我们看来,他无疑地是受了康德的影响。康德研究理性,把它分为三个阶层,知解的(theoretical)、实用的(practical)与审美的(aesthetical)。在知解的阶层,理性显为知的功能,目的在求真;在实用的阶层,它显为行的功能,目的在求善;在审美的阶层,它显为审美的意识与审目的的(teleological)意识,目的在求美与适(fitness)。他的三大部杰作——《纯粹理性批判》、《实践理性批判》、《判断力批判》——就分别讨论这三种理性。克罗齐沿用这个区分而略加变化。他把“审美的”和“逻辑的”(logical)合为“知解的”(康德的“知解的”等于克罗齐的“逻辑的”,克罗齐的“知解的”包含“审美的”与“逻辑的”两种活动),把“实践的”分为“经济的”与“道德的”两种,在“审美的”之中剔去“审目的的”。因此,心灵活动粗分

之为知(知解的)、行(实用的)二种，细分之则知分为 直觉的知(审美的)与概念的知(逻辑的)，行分为经济的行为与道德的行为。康德的三种理性平列，他没有指出彼此相生相依的道理。克罗齐把四种心灵活动看成一层高一层的逐渐生展的四个阶段。起点是直觉，直觉生概念，合为知的“两度”(two degrees)；知生行，行也有两度，经济的活动生道德的活动。这四阶段各有它的目的与价值，就是美、真、益、善。这四个概念彼此“相异”而非“相反”，例如“美”与“真”虽不同，却不相反，“美”与“丑”，“真”与“伪”才是相反者。如果细加比较，相异者与相反者有下列几种分别：

一、相反者如前所述，正反两项相冲突，在合中得到调和，在未合以前正与反都是抽象的，不真实的，在合中它们才变成具体的，真实的。相异者如直觉(美)与概念(真)、经济(益)与道德(善)虽有高低等差，却各是具体的，真实的。直觉生概念，就包含在概念里，也可以说是“合”，但直觉并不因此而失其具体性与真实性。经济与道德的关系也是如此。心灵是知解与实用的同一，这就是说心灵就是知解，就是实用，在基层为知解，在进一层为实用，是一个真实体现为高低两度。知解是低一层的真实，本身已是一个具体的共相，是实用所必依，却可离实用而独立。实用既包含知解，是高一层的真实，一个较深广的具体的共相。换句话说，知解与实用是同一整个心灵的低高两度，不是它的同时对立的两个部分，象正反则是同时对立。

二、相反者因含有冲突，须克服这冲突而达到调和才有合。相异者每概念并不自含冲突，如知解生实用，并不由于知解有正反的冲突，而是由于心灵活动不是静止的而是生展的，知解中已隐藏着实用的种子，到实用阶段便开花结果。

三、相异者由低升高，如直觉升为概念，低者虽失其独立性（直觉在概念中已非单纯的直觉），却仍保留在高者中成为高者的一个基本要素（直觉在概念中是一个基本要素）。相反者正反两项本来既不是具体的共相，对立而不能独立，就不能说是在合中保存着，做它的要素（纯“有”纯“无”在“变”中就已不存在，就已失其为纯“有”纯“无”）。

四、相反者的同一有正反合三项，是一个“三一体”（triad），相异者的同一只有低高两度（如直觉与概念），是一个“二一体”（dyad）。

五、最后一个分别是最重要的。每一个相异概念（例如美）既是一个具体的共相，它自身就是相反者的同一。例如美与丑虽相反，但是纯美（不含丑概念的美）、纯丑（不含美概念的丑）正如纯有、纯无一样，是抽象的，不真实的。相反适以相成，要思想“美”必须连着“丑”在一起思想，要思想“丑”也必须连着“美”在一起想，才有意义可言。所以具体的“美”的概念是抽象的“美”的概念（正）与抽象的“丑”的概念（反）的综合。此外，真与伪、益与害、善与恶的关系也都是如此。这就是说，每一个相异概念必成于相反者的同一。每一个相反概念却不是相反者的同一（纯有或纯无自身不含相反者）。

相反者与相异者的分别大要如上所述。在克罗齐看，黑格尔的根本错误就在没有认清这个分别，以只能处理相反者的辩证法来处理相异者，低高两度的关系于是误成正反合三项的关系。例如在他的辩证法的系统中，知解的心灵是正，实用的心灵是反，自由的心灵是合；直觉是正，知觉是反，思想是合；家庭是正，社会是反，国家是合；艺术是正，宗教是反，哲学是合。这些都是把相异者的低高两度的关系误认作相反者的正反合三项的关

系。姑单举一例来说，谁有理由相信宗教是艺术的相反者，而宗教与艺术都是抽象的，不真实的，须合在哲学里才变成具体的，真实的呢？宗教本是艺术、哲学与伦理的混合，不能自成一个独立的具体的共相；至于艺术(直觉)与哲学(概念)则各为具体的共相，彼此以低高两度的关系存在，相异而不相反；艺术是基础，可以独立，哲学却必依据艺术，不能脱离艺术而独立(因为理必依象，诸事物关系的知识必依个别事物形象的知识，思想必依语言，而语言就是艺术，说详下文)。

相异者与相反者的混淆在黑格尔哲学中酿成两个坏结果，第一个是把从哲学观点看本是错误的概念(抽象的正或反)看成和相异概念一样真实，第二个是把真实的具体的共相(相异者)看成哲学的错误(相反者)。

先说第一个坏结果，误认错误的相反者为真实的相异者。黑格尔的《逻辑学》一书的结构就基于这种混淆。《逻辑学》的本意是在批评错误的概念，同时指出错误之中隐藏着真理的种子，相反者可以因克服而调和，即综合于较高概念，逐步综合，以至达于“绝对”。只有“绝对”才真正是真实的具体的共相。在未达“绝对”以前，站在“绝对”的观点看，在它下面的一切概念当然都还是抽象的，不真实的。所以《逻辑学》一书只是一大堆乱杂的错误概念的纠正，一部“思想的病理学”。这里就有两个问题。第一，错误的如何化成真实的？一大堆错误如何化成一个真实的“绝对”？辩证法肯定正与反的综合，但是它综合正与反，并非化反为正，综合“有”与“无”为“变”，并非化“无”为“有”；综合低一层的两伪为高一层的真并非化低一层的伪为真。换句话说，本来是错误的就仍旧是错误的。黑格尔却没有看清楚这一点，他把正反对立的错误的概念看成与相异概念(如直

觉和概念，经济与道德），有同样的两度关系，同样的真实性。因此，错误的纠正（正反的合）俨然就是真理的生展。其次，许多杂陈并列的错误如何能排在由“有无变”到“绝对”那一条直线上，显得是层层相生、节节相衔、首尾一气、有逻辑性的生展次第呢？既是纠正错误，随意从哪一点起首都行，何以一定要从“有无变”？这已经是勉强。由此到“绝对”之中许多辩证式（三一体）前后相承，何以定要取黑格尔所定的次序呢？这尤其没有逻辑性。在相异概念中，直觉生概念、生经济活动、生道德活动那条生展线索是有逻辑性的；因为每一阶段概念各是真实的具体的共相，逐渐推广，所以是顺理成章的。黑格尔仿佛以为由“有无变”到“绝对”那条线上各点的安排也是首尾衔接的生展，其实那条线上每一个概念（除“绝对”以外）都只是抽象的错误的，不能与“直觉”、“概念”那些相异概念相比。

第二个坏结果还更严重。黑格尔把相异者误认为相反者，他的艺术、历史、自然科学的看法因而都不正确。艺术本是直觉，于理应先于哲学（概念），而可离哲学独立。黑格尔却以为它与宗教正反对立，对于哲学而言，都是抽象的，要“合”为哲学才真实。因此，艺术没有独立性，只是一种不完全的哲学；有了完全的哲学，艺术便会消灭。其次，历史本是事实的记载。姑举“但丁著《神曲》”一个历史的判断为例，主词是个别的，成于直觉的因素，宾词是概念的，成于逻辑的因素。由此可知历史与艺术不同的在它须先有哲学的思想为条件，与艺术相同的在它必以直觉因素为材料。哲学思想的进展可以纳入历史的知识，例如我们如果了解诗与艺术比较清楚，对于“但丁著《神曲》”这个史实当然有更深入的了解。但是历史决不是纯粹的哲学，我们不能把“但丁著《神曲》”这个经验的历史的判断化成一个抽象的哲学

的判断。黑格尔却没有认清这个道理，以为历史家根据经验所写的历史之外还应有一种“历史的哲学”，因为宇宙既全为理性支配，历史就应可以根据理性“先验”地推演出来，如同逻辑推演哲学概念一样，它不须根据史实而史实却必可印证它。这样一来，经验的史实便变成莫须有，而历史家的历史便为不完善不真实的。自然科学将全体真实界划成若干片段，分门研究，所得到的分类定义规律等等原是局于一隅的，抽象的，便于实用的，不象哲学统观真实界全体，纯用逻辑推演出具体的普遍概念。这分别黑格尔本也看得清楚。可是他没有看出每种科学对哲学而言虽为抽象的，便于实用的，就其自身范围而言却仍自成一系统，有它那一部分真理。正如他把历史家的历史看成不完善的历史，主张须另有一种“历史的哲学”，他也把自然科学看成不完善的自然哲学，主张须另有一种“自然的哲学”。同时他忘记根据经验的自然科学方法和根据理性的哲学的辩证法根本不能相容，仍用辩证法去处理自然界个别的经验的事实，把自然演成一个死板的辩证式的系统，和心灵在性质上成为对立的。因此，黑格尔哲学在表面上虽是绝对唯心主义，而骨子里仍没有克服心物的二元。“自然”与“心灵”在他心眼中不是两相反概念而是两相异概念，不是两个抽象的对立的东西而是两种性质有别的真实体。为了避免这显然的二元主义，他应用只能用于相反概念的辩证法来处理“自然”与“心灵”这两个相异概念，以为它们综合于“逻葛司”(logos 意谓“道”或“理”)。他解释这概念说它是“在创造自然与有限心灵之前的上帝以他的无始无终的真如显现”。这还是旧玄学的老玩艺，和笛卡儿与斯宾诺莎想拿来沟通心物二元的那个“上帝”是一样渺茫无稽。

总之，在黑格尔的眼中，只有哲学才是最高的真实，艺术、

历史和自然科学都是抽象的(合以前的正或反)不完全的哲学,所以要把它们都化成哲学(由正反而合)。他用辩证法从“有”、“无”、“变”那个相反者的同一起,逐步推演,演到最高概念,即“绝对”,即哲学,亦即唯一的真实。由于他不分清相异者与相反者,他的系统有两大致命伤。第一,他把勉强的辩证法的推演的程序,当作真实界生展的程序,而且这个程序到了“绝对”便终止生展,艺术、历史和自然科学化为哲学之后便寿终正寝。其次,他虽想建立一种彻底的唯心主义的哲学,使一切都化成心灵的创造,但是因为他仍保守常识与经验科学的“自然”那个老概念,把它多少看成与“心灵”对立,以至仍与康德一样,没有完全跳开二元论的窠臼。

现在我们可以检查克罗齐从黑格尔哲学中取了什么,去了什么。第一,他采取了黑格尔的最大的发明,就是“具体的共相”即“相反者的同一”这个基本概念以及演生这个概念的辩证法。他应用这个辩证法说明他的系统中美、真、益、善四大相异概念,这四种正价值都内含它们的相反者丑、伪、害、恶。其次,他采取了真实界常在流动生展这个基本原理,既流动生展就有先后程序和高低程度,不只在一个平面上显现。他同时采取了康德的理性的区分而加以更正,把心灵分成直觉、概念、经济、道德四阶段,把生展的原理应用到这四阶段上。但是就在这一点上面,克罗齐与黑格尔有两个重要的分别:

第一,他除去了黑格尔的泛逻辑主义(panlogism)。黑格尔只承认最高概念(即绝对,亦即哲学)为唯一的真实,低于它的如艺术、历史、自然科学等等都是抽象的,对哲学而言都是错误的。克罗齐则承认由直觉、概念、经济到道德四个阶段虽一层高一层,高必依低,低者则可独立,这就是说每一个阶段都是具体

的，真实的。

第二，黑格尔所看到的生展起于有无变，止于绝对，虽是一层高一层，却是直线的，起与承都很勉强，止更违反生展的道理。克罗齐所看到的生展是圆形的，循环无端的，表面上虽似起于直觉，止于道德活动，而实际上知解活动(直觉与概念)作实用活动(经济与道德)的基础，实用活动又供给知解活动的材料，知生行，行生知，如此循环推移，真实界内容乃愈演愈富，好比滚粉团，不断地滚下去，愈滚愈大。

克罗齐自己所认为最重要的，是他除去了心灵与自然对立的二元论。这可以分作两点来说：

第一，“自然”这个名词和概念起于经验的科学，即所谓“自然科学”。科学把真实界分为若干片段，各踞一隅，加以条分缕析，分门类，下定义，定规律，这些本只都可应用于一隅，我们却仿佛以为它们可应用于全体，以为它们所关涉的就是“自然”，就是“外在的真实界”。其实这种看法并不正确。真实界是有机体，完整而有生命。惟其完整，我们必须把它当作完整体看，才能对它有真知识；科学既把它割碎，单看某一个碎片，所以只能得到片面的不真实的知识。惟其有生命，我们也就要看到它的生展，它的全体大用流行，才见到它的真相；既生展就变动不居，每一事物在每一顷刻都是一个新的局面，不能典型化或公式化，科学的工作就在对流动生展的事物加以典型化(分类)和公式化(规律)，犹如解剖尸骸，生命早已脱手而逃。科学所以要这样办，目的全是实用的，要得到一些经验的知识，作实用活动的凭借。经验的知识象休谟所已说明的，决不能有普遍性与必然性。总之，自然与自然科学都是为实用目的所造成的一些“理智的虚构”(intellectual fictions)，即佛家所谓“方便假立”。唯有哲学才把

真实界当作完整而有生命的有机体去研究，不只结经验的总账，还推求理性的必然，不用经验的方法，而用穷理的(speculative)方法。从理性推演，真实界可以证明全是心灵活动的显现，“自然”这个概念不但是不必要，而且是不能要。心灵就是全体真实界，此外没有另一个真实界，叫做“自然”，如其有，它与心灵是对立的，不同质的，所以不能互相影响的，它如何成为心灵的对象呢？“自然”是一个不真实的概念，还是心灵的“虚构”。

其次，过去哲学所以逃不開心物二元论，是由于知识的来源这个难问题。知识是一种活动，必“及物”，必有对象，这物或对象就被认成外在的自然。物如何入心而成知识呢？这是问题的焦点。一般心理学家有一个简易的回答：知识的起点在感官知觉(sensation)，即外物的刺激在脑筋中所生的印象(impression)。其实问题并不如此简单。休谟已说明“可感觉的性质”，无论是“次要”的或“首要”的，都是“心理的”，不必有客观的存在。康德的“先验综合”说也已说明了如果没有心中的先验的理性，感官知觉就不免空洞无用，不能产生任何知识。康德以后哲学家讨论感觉问题，颇费心力，却没有得到一个公认的结论。所谓sensation义本止于“感官起作用”，它究竟已否成“觉”呢？如果它已成觉，那就已经是“知觉”(perception)，已含逻辑的概念，于“知觉”之外另设感觉是多余的。如果它还没有成“觉”，那就只是物理的和生理的作用，还与心无关，不能算是知识的起点。克罗齐是取后一个看法，他也还沿用sensation一词，不过把它看成完全被动的，意义不是“感觉”而是“感受”，感受只是“物质的”而不是“心灵的”，心灵活动还没有施行它的功用。然则知识的起点是什么呢？克罗齐替这问题作答，颇受十七世纪一位意大利哲学家维柯(Vico)的影响，维柯以为知识的起点是想

象(imagination)或直觉(intuition),即在心中想到或觉到事物的形象。这也就是艺术的活动。一切理解或概念作用,历史、哲学和科学,都必以直觉为根据。一切知识既起于直觉,直觉既是艺术或意象的创造,则一切知识都是心灵活动的产品,“自然”不就成为一个无用的概念了么?克罗齐仍用这个名词,但是不把它指外在的真实界,而把它指“印象”、“感受”、“情感”、“欲念”那一类被动的未被心灵综合的东西。他把这一类东西叫做“物质”(matter),这也不是自然科学家所谓“物质”,而是艺术创造中与“形式”对立的“材料”或“内容”。这些物质是实用活动所产生的。就其纯为物质而言,它不能为心灵知解的对象,心灵知解要捉摸它,管领它,它须具有形式;心灵知解在抓住它、管领它时,同时就已赋它以形式。这种赋形式于物质使它成为意象的知解活动就是直觉。直觉生概念,概念生实用活动,实用活动又生直觉,如此循环无端,历史乃愈演愈深广。由此可知心灵活动是一个自给自足无待外求的圆圈,我们所知的真实界就止于此。“自然”或“外在的真实界”既不在这圆圈以内,就不能说是存在了。

克罗齐哲学的渊源如上所述。现在为明晰起见,我们把他的整个系统作一个简明的叙述,以作本章的总结。上文所说的是它的生发史,下面就它的成形作一个平面的描绘。

心灵是真实界的全体,融贯整一,却可以在几个高低有别的阶段显现。这些阶段的递进是生展,但这种生展不必有时间次序上的先后,而是较高一阶段于理必先假定有较低一个阶段做基础,否则它于理就不能实现。就大略说,心灵活动不外两度:知与行(知解与实用)。这两度又各分两度:知分直觉(个别事物形象的知)与概念(诸事物关系的知);行分经济的活动(目的在求个

别的利益)和道德的活动(目的在求普遍的利益)。因此,心灵共分“四阶段”(four moments),即沿四阶段生展。四阶段彼此相对,有固定不可移的关系与逻辑次第。克罗齐把它称为“两度的关系”(the relation of two degrees),知与行、直觉与概念、经济与道德都有这两度的关系。第一阶段是直觉(即艺术),是知解的第一度,它所以必居第一者,因为概念(即哲学),知解的第二度,必须先假定有它才能实现,而它自己却可离概念而独立。第二阶段是概念,概念是综合许多个别事物在一起想,看出它们的关系(如因果、性质等),所以于理必先有个别事物的知识(直觉)。直觉于理先于概念,就是艺术于理先于哲学。一个哲学家必须有几分是艺术家,而一个艺术家却不必同时是哲学家。这就是所谓低高两度的关系,如升楼梯,走到第一步可以止于第一步,走到第二步却必先走过第一步。这两度关系也存于知与行。我们可以止于知而不进到行,但是进到行就必先经过知;知可独立,行必以知为基础。行的两阶段也有这两度的关系。我们可以只管个别的利益而不管普遍的利益,这就是第三阶段纯经济的活动;但是如果顾到普遍的利益,就必同时顾到个别的利益,因为普遍的必包涵个别的,这就是第四阶段——最高阶段——道德的活动。经济的行为(有利益的)可以是不道德的(恶的),道德的行为(善的)却不能是不经济的,无用的。

这四个阶段因为不在一个平面上并列,所以不能算是心灵活动全体的四部分,每一阶段都是完整的、具体的、真实的;心灵在每阶段都以它的全体真实性出现。这用哲学的术语来说,就是直觉、概念、经济、道德各为一个“具体的共相”,即一个哲学的“纯概念”,是“相异者”而不是“相反者”。它们相当于美、真、益、善四种价值。在直觉中,真实界以美显现;在概念中,

真实界以真显现，余类推。美、真、益、善各是真实界的一度 (degree)，在它那一度，它就表现全体真实界，无待外求。总之，心灵除掉直觉、概念、经济、道德四种以外，没有其他活动；真实界 (即心灵活动全体) 除掉美、真、益、善四种以外，没有其他性相。每一种活动或性相都各表现一度真实界全体。

美、真、益、善既各是一“具体的共相”，就必是相反者的同一，必经过辩证法的生展。比如说，美与丑虽相反，却相待而有意义，不含丑概念的纯美与不含美概念的纯丑都是抽象的，不真实的；它们必须综合于具体的美概念中才有真实性。如果用辩证法的术语来说，抽象的美是正，抽象的丑是反，具体的美是合；美一方面包涵它的相反者——丑——一方面超越了它，克服了它，使它和自己合成一体。真与伪、益与害、善与恶，都可由此类推。

由此可知克罗齐哲学采用了两种辩证法：第一种是他所特有的，即“相异者的同一”那个生展的程序，心灵活动的两度四阶段即由此产生，这是承继康德的理性的区分而加以更正的；第二种是黑格尔所传下来的，即“相反者的同一”那个生展的程序，心灵活动的每一阶段 (美、真、益、善) 即由此产生。这就是说，四阶段彼此相望，只相异而不相反，不以克服冲突而进展；每一阶段自身则为一“相异概念”，内涵相反者，因克服冲突而达到综合调和。这两种生展是逻辑的 (理性的) 也是经验的 (事实的)。理与事是同一真实界的两面，理即哲学，事即历史。所谓“历史即哲学”，就无异于说“事理双融”，也就无异于说“真实界的演变就是心灵活动的生展”。

心灵活动既是真实界全体，哲学既是研究真实界全体的学问 (不象科学宰割真实界各守一隅而加以类型化和公式化)，则哲学就是研究心灵活动的学问；如果它说明了直觉、概念、经济、道

德四阶段心灵活动的各别性相与相互关系，它的任务就算完全达到了。因此，克罗齐把他的全部哲学称为《心灵的哲学》(Filosofia dello spirito)。《心灵的哲学》共含四部。第一部是《美学》，研究第一阶段的直觉(即艺术)；第二部是《逻辑学》，研究第二阶段的概念(即哲学)；第三部是《实用活动的哲学，即经济学与伦理学》，研究第三第四两阶段的经济的和道德的活动。如此则四阶段心灵活动的哲学本已完成了，因为心灵活动全体的生展就是历史，所以克罗齐于上述三书之外，加上第四部，就是《历史学》。在叙述这四部《心灵的哲学》之前，我们姑且把克罗齐的系统列一个表，以便读者一目了然(表见331页)：

附 注 克罗齐所用的spirito这个名词，相当于黑格尔所用的geist，克罗齐的英译者D. Ainslie译为spirit，而《克罗齐哲学》的著者Wildon Carn主张译为mind，援William Wallace用mind译geist的先例。这字在中文普通译为“精神”，本书作者译为“心灵”。查spirit原义为“气”，从前人相信人的主宰是灵魂，而灵魂是一种气，人死时断了气，灵魂即消逝，所以spirit原与soul(灵魂)同义。这两个字都带有原始时代宗教迷信的色彩，近代人大半用mind来代替它们。mind只是“心”，这里译为“心灵”，有三个理由：(一)保存字源本有的意义，(二)中文中单音字不很顺口，(三)最重要的理由是克罗齐用spirito并不单指一般心理学家所谓mind，不只是你的“心”或我的“心”，而是全体真实界的大用流行，不仅是“人心”而也是“宇宙心”，用“心灵”来译它，或可略示区别。至于“精神”原亦指“灵魂”，但在流行语文习惯中，指“特殊风格”的意味居多，指“心的活动”的意味居少，所以不宜用。



第三章 美 学

克罗齐享盛名的著作是他的第一部《心灵的哲学》——《美学》。这书的全名是《美学，表现与普遍语言学的科学》(Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale)。它在克罗齐哲学中特别重要，不仅因为它的研究对象是基层的心灵活动——直觉，不仅因为克罗齐在这方面的成就集康德、黑格尔以来的美学的大成，在当代美学著作中没有一部可以和它媲美，尤其因为克罗齐打破二元主义，把康德、黑格尔的唯心主义推演到它的当然的逻辑的结论，建立一种比较彻底的唯心哲学，就全靠他的美学的学说。从前哲学家们所打不破、嚼不烂的硬栗壳就是知识的对象，即与知识主相对立的那个“物”或“外在的自然”，克罗齐在美学中把这硬栗壳打烂了，嚼破了。这个“物”原来只是知识主凭感官印象创造出来的，而这感官印象并非来自外物，而是来自知识主自己的经验，即实用活动所生的感受、情感、欲念等等，经过心灵赋以形式而外射为对象。因此，知识主(subject)与知识对象(object)的对立并不是内心与外物的对立，而是主动与被动心灵活动所成的形式与无形式的混沌的经验的材料或内容的对立了。这就无异于说，对象是知识主对象化(subject objectified)，犹如我的面孔在镜子里对象化，才有形影，我

才看得见（这譬喻中我的面孔是我的浑茫隐约的感触，镜子是心灵，形影是意象即直觉品，见是直觉）。直觉创造了意象，就打消了外物存在的必要，所以克罗齐的直觉说是唯心主义的基石。

一切知识都以直觉为基础。直觉就是想象，或意象的构成。比如说“这是桌子”，这已经是判断，把浑然的“这”纳到“桌子”那个概念中去想，肯定“这”与“桌子”的关系，说明“这”的意义；所以这判断所表的知识已经是逻辑的，理解的。但是在作这判断以前，我们于理必须经过一个阶段，把“这桌子”的形状悬在心眼前观照，眼中只有那形状的一幅图画，如镜中现影，不肯定或否定它是某某，不追问它的意义和关系，甚至不想到我是知识主而它是知识对象，即佛家所谓不起一切分别想。这种状态我们在凝神观照时常体验到，它的存在本无可置疑；不过心灵常在活动中，很难久停止于凝神状态，大半不久就有理解起来，所以一般人习焉不察，或疑心没有这种心境。其实它是极普遍的现象，没有它就不能有理解或概念的知识，因为诸事物关系的知于理必依据个别事物形象的知。这个别事物形象的知便是直觉（佛家所谓“现量”，逻辑的知是“比量”）。

这直觉不是被动的感受，而是主动的创造。主动者是心灵，被动者是直觉以下的物质。这物质是一些由实用活动产生的感触（feelings），触动感官，如印印泥似地刻下一些无形式的印象（impressions）；惟其无形式，心灵就不能领会它，知解它；心灵要知解它，必本其固有的理性对它加以组织综合，使它具有形式，由混沌的感触外射为心灵可观照的对象，即由印象化为意象。这感触成了对象，印象成了意象，物质得到了形式（三者是一件事），就是直觉，也就是表现。所谓直觉是就心灵活动而言；所谓表现

是就感触(物质)成为对象(有形式的意象)而言,感触外射于意象,就已在那意象里表现了。

这直觉或表现显然就是艺术的活动。艺术的内容与形式本不可分,如果作抽象的分析,“内容”即上文所谓“感触”(普通译为“情感”),实用活动所引起的喜、怒、哀、乐、怡适、惆怅、兴奋、颓唐那一类模糊不易捉摸的激动,它们必须化为具体的意象,才为心灵观照的对象,才有所谓“形式”。艺术创造就是化感触为意象,使感触表现于意象,使内容得到可观照的形式,那种活动,即上文所谓直觉。我们姑举一短例来说明,姑取王维的《鹿柴》那一首短诗——“空山不见人,但闻人语响,返景入深林,复照青苔上”,这诗里有情(感触)有景(意象),你能看清楚这种景,自然就能领会出这种情,这种情就只有这种景恰可表现,绝对不可换一个方式来说而仍是原来那种风味。王维在写这首诗时,他心里必有一顷刻突然见到这个“情景交融”(即情表现于景)的意境,我们读者如果真能欣赏这首诗,心里也必须如此。这一“见”——无论是由情见景或是由景见情——便是直觉,便是艺术的创造。因为艺术所表现者都不外是一种感触(情),所以艺术都是“抒情表现”(lyrical expression)。单有感触(情)不能成为艺术,艺术须表现情感于意象,在表现时,心灵就超越了那情感而从那情感中解脱出来。艺术有“净化”(katharsis)或使人“安静”的力量,就因为这个道理。

由此可知情感和意象交融成一个完整体,那情感便已“表现”于那意象,便已在那意象里得到可观照的形式,而艺术作品也就完全成就。这就是说,艺术作品的成就完全在作者的心里,它完全是一种心灵的活动。比如王维在心中见到《鹿柴》那首诗的情景交融的意境,在心中找到说出那意境的语言文字,他的诗就已

完成了。至于把那首诗念出来给人听，写出来或印出来给人看或给自己后来看，那就犹如把乐歌灌上留音机片，有博旁人赞赏、使旁人得益、备自己遗忘那些实用的目的，所以只是实用的活动而不是艺术的活动。这实用活动叫做“外现”(externalization)或“传达”(communication)。传达出来的东西，一首写出来的或印出来的诗，被人误称为“艺术品”(object d'art)，其实只是一种“备忘录”(aid to memory)，站在艺术的地位，一个艺术家没有传达他的作品之必要，一个真正的诗人只是一个自言自语者。传达固然不一定就减低艺术的价值，它本身既有实益，也不应受轻视，不过我们须认清它的本性，它只是实用的活动，这名称毫无褒或贬的意味。

“直觉即表现”的基本原则在克罗齐的美学中最为重要，也最易为一般人所难了解，其原因有二：

第一，一般人都以“传达”为“表现”。拿苏东坡的“成竹在胸”这句名言为例来说，“成竹在胸”是“腹稿”，即克罗齐所谓直觉，意义等于“表现”；“画竹在纸”是克罗齐所谓传达，而一般人所谓“表现”，所谓“作品”。中国旧有“意内言外”、“意在言先”的说法，意思也就是说直觉(意)在先在内，表现(言)在后在外。照这样看，艺术活动分成两个阶段，先成就在内在的直觉，后成就在外的表现。克罗齐驳问：内外既绝不相同，什么东西可做沟通的媒介，使在内的转为在外的呢？无文字的诗，无声音的乐，无形色的画是可想象的么？既是“成竹”便不是一种无形无色的竹。意中之竹既已有形有色，竹便已表现，便已是“作品”，已是画中之竹。画中之竹不过是为意中之竹留痕迹，并不是“表现”意中之竹，那原已“表现”过的。所谓“表现过”(expressed)就是“对象化过”(objectified)，或“意象化过”

(imagined), 换句话说, 就是“直觉过”(intuited)。

其次, 一般人都以为直觉多于表现, 即直觉不尽可表现。我们常自觉有许多可歌可泣的经验, 许多绝妙的意境, 可以写成诗或小说, 或是画成图画, 谱成乐调, 只可惜自己不是诗人或艺术家, 没有本领去“表现”它。我们在企图创造艺术作品时, 也常自觉心手不相应, 所作成的不能完全表现心里所感到的。一位意大利学者席勒斯比批评克罗齐说: “诗原是未经写成的而却直接生活过的, 亲身体验过的生活的诗, 既是灵悟, 又是行迹。写成的诗比起生活已较逊一筹, 它接近生活, 它是艺术; 但是它无可避免地比生活较差些, 暗淡些, 模糊些。凡是大诗人和艺术家都常感觉到在与生活相形之下艺术是贫乏的。”这也就是说, 我们所生活过的不尽可能表现于艺术。克罗齐以为问题不在是否生活过而在是否直觉过, 凡是生活过的不尽可能成直觉过的, 这本是的确的; 至于直觉过的则必为表现过的。我们通常受虚荣心和幻觉的影响, 误认模糊隐约的无形式的“感触”为诗的意境。我们想要抓住而抓不住的并不是直觉, 而是直觉以下的那种混沌杂乱的感触, 那些感触既未成意象, 就不能算是诗的意境。诗人没有是哑口的, 我们对自负有诗意而叹息不能表现的“哑口诗人”不妨追问: 你对于你所谓“诗意”看清楚了吗? 如果没有, 你凭什么断定它是诗意? 如果看清楚了, 它就已有形式, 已成为可观照的对象, 那就是已表现了。你所谓“表现”的困难根本还是直觉的困难。

直觉(即表现)完全是心灵的活动, 艺术存于创造者与欣赏者的创造与欣赏那个活动中, 不存于传达出来的文字或其他符号。符号是物质的事实, 不能叫做“诗”或“艺术作品”。艺术作品是情感与意象的融会, 你在心中见到那个意象, 感到那种情感,

它对于你才是艺术作品。在作者如此，在读者也是如此。比如王维的《鹿柴》中那二十字，对于不识字的人是毫无意义，对于虽识字而不能领略那情感与意象的人也还只是空洞的文字符号。它对于你如果成为诗，你必须象王维一样，用直觉或想象把那情感和意象在你心中复活起来。因此，欣赏就是“再造”(recreate)。

“要了解但丁，我们必须把自己提升到但丁的水准。”大诗人和大艺术家的功用就在把我们提升到他们的崇高的水准，分享他们所见到的那种较广大的天地。一个艺术作品并非一成不变，俯拾即是；它不断地经欣赏者的再造，好比投石于池，浪纹圈一个推一个，愈推愈大。每人每时每境的经验不同，所直觉到的也就不能一样，每次再造都产生一个新作品。我昨天对于王维的《鹿柴》所得的和我今天所得的就是多少有变化的两件作品。因为这个道理，艺术是常新的，无限的。

同理，“自然美”(natural beauty)是一个自相矛盾的名词。“自然”是物质的、被动的、混沌杂乱的，而“美”为艺术的特色，必须是直觉或表现的结果。“一片自然风景就是一种心境”，“情人眼底出西施”，我们所见到的美，无论在艺术或在自然，都是我们创造出来的。“自然”无所谓美，在“自然”中见到美，“自然”就已成为艺术了。比如王维的《鹿柴》可能是实地所见到的自然风景，它的美就生于王维或读者的“见”，许多人可能对它熟视无睹。同是一个艺术作品，同是一片自然风景，各人所起的审美的反应往往悬殊很大，这就可证明审美不是被动的感受，而是主动的创造。

说到这里，我们就可以明白“美”是什么了。一般人都以为美是物(艺术品或自然物)的一种属性，无论有没有人欣赏它，美总是在那里。所以过去许多文艺批评家想尽方法去找美的“客观

的条件和标准”。他们替文艺定了许多规律，以为作品遵照这些规律就会美，否则就不免丑。他们把美和“白”、“方”、“重”、“大”那些可感觉的性质一样看待，在上文我们已经说过，从前人所谓“首要性质”与“次要性质”都不一定有客观的真实性，都离不掉心灵综合作用。美既是艺术的特质，而艺术全是心灵的创造，则美不在物，更无疑义了。在克罗齐看，美就是“成功的表现”，不成功的就不算表现，所以可以干脆地说：“美就是表现”。见到一个情景交融内容形式一致的完整体，那就是表现，那也就是美。美是直觉活动的价值，并非传达出来的那物质的“艺术品”的价值，表现只有成功与不成功的分别，没有多寡与优劣的差别，所以美是绝对的价值。我们只能说此美彼不美，如果彼此都美，就不能说此美于彼。比如说莎士比亚的《哈姆雷特》那部悲剧美，他的某一首十四行诗也美，那就是说，两个作品在它们的各别的限度以内，都已尽了艺术的能事，就都只是美，不因篇幅长短或内容大小而在美的价值上有比较，有差别，美是正价值，负价值为丑，丑就是不成功的表现。表现的成功程度只有一个，不成功的程度却有多种（某部分成功，某部分失败，失败也有多寡差别），所以美虽无比较而丑却有比较。所谓“不成功”是指意象与情感没有交融，内容与形式不能一致，全体与部分不能匀称。美总是整一，丑才现为杂多。这是由于作者的苟且，不诚实，或艺术天才的薄弱。

直觉或表现是整一的，不但没有价值的比较，也不能有“种类”（kinds）的分别。凡是艺术都只是表现，只是意象与情感的融合。一般批评家把艺术分为文学、音乐、图画、雕刻等等，文学又分诗、戏剧、小说等等，诗又分抒情的、叙事的、戏剧的等等，如此等类的区分不可胜数。他们又以为各类有它的特殊规律，作

创作的南针，批评的标准，例如戏剧的布局应如何，人物应如何之类。但是种类尽管分得细，规律尽管定得严，批评家和创作家总是互难就范。创作家作出一种新作品，批评家寻不出一个“类”来收容它，发现它没有守“类”的规律，便说它坏。例如“悲喜杂剧”、“散文诗”之类体裁都被批评家痛斥过。可是真正的艺术作品都会活着下去发挥它的力量，批评家只好替它另立新“类”，定新“规律”，艺术生发无穷，类和规律也就愈来愈多。依克罗齐看，这种分类的办法不过如依体积或内容把书籍摆在图书架上，虽也有实用，却没有真正的标准。某部书可摆在甲架，也可摆在乙架。艺术整一而有无穷变化。文学、图画、音乐、雕刻等等所用的媒介虽不同，而根本同是表现。一首诗可有音乐的和谐、图画的色彩、雕刻的力量和建筑的轮廓。它可以同时是抒情的、叙事的和戏剧的。严格地说，每一个真正的艺术作品都有与其他任何作品不同的地方，都自成一类，自有内在的规律。拿西方小说的标准来衡量《红楼梦》，或是拿关同、巨然的标准去批评文艺复兴时代意大利画家，都无异于痴人说梦。

艺术为直觉，是基层的知解活动，先于概念活动与实用活动（经济的与道德的），所以它可以离哲理、利害计较与道德标准而独立。克罗齐对于艺术特别着重两点：一是它的整一性(unity)，如上所述；一是它的独立自主性(autonomy)，根据这独立自主性，他作下列几个重要的否定：

一、艺术不是哲学、科学或历史。艺术只构成意象，不产生概念，不肯定或否定意象的真实性。因此，批评的态度与艺术的活动不能同时并立。批评不能不用判断思考，就不能不把单纯的意象变成名理的事实，就不能不走到哲学、科学或历史的范围。所以克罗齐说：“诗人死在批评家里。”有人会反驳：艺术作品

里也常有哲理，而且真正的大诗人在他们的作品里都表现一种人生观，对人生没有大澈大悟的人根本就不能产生伟大的艺术。这话固然不错，但是艺术含有哲理是一回事，艺术抽象地谈哲理又是一回事。理在艺术中混化于意象，如盐混化于水，既已混化于意象，就已不复是抽象的可独立的理，就已成为直觉的对象。比如剧中人物可以谈哲理，可是哲理在人物的口中并不显哲理的功用，而是显人物性格的功用。也有人会疑问：无论是欣赏或是创作，我们都不能不用理解，否则如何能了解作品的意义呢？我们只说直觉与理解不能同时并立，并非说它们不能先后承续。直觉之前可有名理的思考，帮助了解作品的意义，帮助起直觉；直觉之后也可有名理的思考，判断作品的价值，分析作品与其他事物的关系。但是要点在直觉那一顷刻，名理的思考须暂时搁起；我们对于一个艺术作品，须把它当作纯意象观照，不能把它当作概念去思考；当作概念去思考是逻辑的事，不是艺术的事。

二、艺术不是功利的活动，因为它的目的不在实益，或则说得更精确一点，它根本没有一个外在的目的，表现的目的就是它自身，就是表现。过去美学中功利主义(utilitarianism)往往与快感主义(hedonism这字译“享乐主义”不恰当)携手，把艺术功用看成快感。艺术可发生快感本是事实，但是这快感与肉体饥渴的满足所生的快感不同也是事实，由此可知艺术的快感与寻常快感须有一个区别的要素，艺术之所以为艺术便不在它与其他活动所共有的快感，而在那个使它与其他活动有区别的要素了。那要素就是表现，而快感只是陪伴，我们不能把陪伴混为主体。不明白这个道理的人们以为艺术只是发生快感的，于是追问：艺术是否可以随意寻求快感呢？是否要有一个限制呢？苦行主义者因厌恶快感便厌恶艺术，以为艺术有伤世道人心。冬烘学究以及政客

因快感可利用，便利用艺术做宣传教条和政策的工具。其实这两种人都没有认清艺术是直觉，先于经济的活动。它尽管可有利或有害，但是那利害是站在实用的而不是艺术的立场看出来的。

三、艺术不是道德的活动。艺术与道德的关系自古以来就成为哲学家与批评家所常争辩的问题。西方从柏拉图到托尔斯泰，许多思想家都从道德观点攻击或辩护艺术，中国“文以载道”的主张也深入人心。在克罗齐看，艺术既无外在的目的，又不起于意志，实与道德无关。所谓“无关道德(non-moral)，既不是“道德的”，也不是“不道德的”，只是说在道德范围之外的。“一个艺术家固然可以在想象中表现一个从道德观点是可褒可贬的行动，但是他的表现，因为只是一种意象，不应该因此受褒或受贬。世间没有一条刑律可以定一个意象的死刑或判它下地狱；世间也没有一个头脑清醒的人对它下道德的判断”。我们看《红楼梦》，举个例来说，只应问薛宝钗和林黛玉是否一样写得有声有色，惟妙惟肖，不应问薛宝钗是否比林黛玉要奸猾些，在道德上要令人生厌些。许多人对于薛宝钗的厌恶只是道德的而不是艺术的。在艺术的立场看，薛宝钗的可爱或不亚于林黛玉，正犹如刘老老的可爱不亚于大观园里任何一位小姐，因为她是一个完整的意象。

这些否定的用意只在分清艺术与其他心灵活动的界限，并非说艺术与其他心灵活动可以完全脱节。一般人单看克罗齐的第一部著作《美学》，或不免误解他把艺术的独立自主性说得太过火，以为他把整个人格割裂开来了(作者自己从前就有这个误解，所以写出《文艺心理学》第十一章批评克罗齐的机械观那一段错误的议论)。其实这种看法与克罗齐的哲学系统全体相违。他固然着重每一阶段心灵活动的整一性，却也着重全体心灵活动的整一性；直觉、概念、经济、道德四阶段虽各有别，却互相影响，循

环生展。这道理他在大英百科全书里《美学》那篇论文中特别说得明白。这篇论文出来较晚，有些话显然是针对旁人的批评而说的。在分清艺术与其他心灵活动的界限之后，他加上一段说艺术与它们的关系：“各种不同形式的心灵活动不能看成每一种都和其他分开，孤立自持地行动。”“艺术这个心灵活动，象每一个其他心灵活动一样，与所有一切其他心灵活动都互相因依。”比如说，“一切诗的根基是人格，而人格集成于道德，因此，一切诗的根基是道德意识。这当然不是说艺术家必须是一个深刻的思想家或锐敏的批评家，也不是说他是一个德行的模范或英雄，但是他必须在思想与行动的世界里占一个分子，这才能使他，在他本身或是在他对旁人的同情中，体验得整部人生的戏剧。”这番话须与否定艺术为哲学、功利、道德那番话合看，才可免去误会。打一个譬喻来说，艺术好比一朵花，欣赏花只就它本身着眼就够了，它与日光、水分、土壤的关系不能影响对于花本身的欣赏，但是如果缺少了日光、水分、土壤，这朵花便不能存在。

艺术既是直觉，而直觉是最基层的知解活动，为一切知识的基础，所以凡人既有知识，即不能无直觉或艺术活动。人人都必有几分是艺术家。大艺术家与平常人在这一点上只有量的分别（他们是大艺术家，我们是小艺术家），却没有质的分别（同是直觉）。拉丁成语说：“诗人是天生的”；克罗齐把它翻转过来说：

“人天生就是诗人。”如果大艺术家与我们平常人有质的分别，我们就无法可以了解他们；我们能“再造”他们所“创造”的，就因为我们和他们有这一点共同的人性——直觉的本领。这是人类打开宇宙秘奥的一把公共的钥匙。由此可知克罗齐所谓“艺术”远比一般人所了解的较宽广。在一般人看，艺术是少数职业家的专利品，在一个社会里，诗人、画家、雕刻家和音乐家所占的人

口百分比是很低的。在克罗齐看，艺术是尽人皆必有的极原始而普遍的活动，是人就是艺术家。

有一点最能证明艺术的普遍性，就是语言。人人都运用语言，而语言就是表现，说话和做诗，根本是一个道理。所以克罗齐把语言学和美学看成同一科学。语言学的研究在十九世纪德国为最盛，关于语言的起源和性质大概有三派学说：第一说以为语言是一种“惊叹”，表现情感的自然而然的生理反应，说话与哭笑原是一理。第二说以为语言是习俗与联想造成的，以某字音代表某意义，成为一种“社会的公约”，说话与军队用暗语口号是一理。第三说以为语言起于自然(惊叹)而成于人为(习俗)，原是一种心灵的创造，借联想习惯而孳生繁衍。克罗齐则以为语言始终是心灵的创造，以完整的声音组织表现某某思想情感的整个的情境。情境常变化，语言的意义也就随着变化。我们尽管沿用旧字陈语，却不断地予以新生命；我们并不是只是“复述”旧字陈语，而是替旧字陈语“创造”新意义。所以语言的常新与无限，和艺术常新与无限是一致的。我们找到了艺术的原理也就同时找到了语言的原理，所以美学与语言学原只是一件事。

第四章 逻辑学

知解的活动第二度是概念，诸事物关系的知识，一般人所谓理解或思想。这是逻辑的活动。克罗齐的第二部《心灵的哲学》就是《逻辑学，纯概念的科学》(Logica come scienza del concetto puro)。从这个名称可见克罗齐所谓“逻辑学”与传统的形式逻辑学大不相同。传统的形式逻辑学通常分析概念、判断、推理、演绎法与归纳法，作一些形式上分类，定一些实用的规律。它把思想当作尸骸解剖，它所谓“形式的”(formal)其实只是“字面的”(verbal)，把概念当作端词(terms)去讲，判断当作前提(propositions)去讲，推理当作三段论式(syllogism)去讲，所以它所分析的不是思想本身而是表现思想的文法，它和真正的思想的生展儿漫不相干。它不能发现真理，只能把已发现的真理用公式解释给人看，所以只有教育的功用，没有哲学的功用。克罗齐的逻辑学是集合康德的先验综合与黑格尔的相反者的同一两个原则发展出来的“哲学的逻辑学”。它要抓住思想全体的生展，看活的思想如何进行，在思想活动中按得真实界的脉搏跳动。这种逻辑学“不复是思想的科学，而是正在活动的思想本身，不仅是逻辑学，而是包含逻辑学在内的全部哲学”。

从这个观点看，“唯一的逻辑的事实是概念，是普遍性，是

构成普遍性的心灵活动”。概念并非象形式逻辑学所认为与端词相当的那种孤立的僵死的思想碎片，而是“正在活动的思想本身”。“它是诸事物关系的知识，而诸事物是直觉品。概念不能离直觉品，正犹如直觉不能没有印象为材料。直觉品是这条河、这个湖、这小溪、这阵雨、这杯水；概念是水，不是这水或那水的个例，而是一般的水，不管它在何时何地出现”。直觉的世界全是一些个别的意象，直觉对它们不作肯否，所以它们是否真实，性质如何，关系如何，还不曾为心灵所辨别；直觉的世界只是一个可能的未定性的世界。我们举眼一看，只看见湖、溪、河、海等等的形影，不曾想到它们是什么。概念的世界则是一个四通八达、联络贯串的关系网，事物不仅呈现形影，而且现出关系条理各有各的定性；概念的世界是一个肯定了的真实的世界。我们想到那些湖、溪、河、海等等都是水。这是一个肯定，就是判断，所以概念包含判断在内。同时它也包含推理在内，那些湖、溪、河、海等等是水，这杯子里的东西也就是水。这种推理同时是归纳的与演绎的，由个别事物见普遍性，以普遍性定个别事物的性质，是同一思想活动的两面，不能分开。比如说“这是水”，可以看成归纳，以个例纳于普遍性；也可以看成演绎，以普遍性断定个例。由此可知在一个概念里不能没有直觉品（上例“这”所代表的个别事物形象），也不能没有普遍性的观念（这就是概念，上例的“水”）；所以概念的思想综合直觉与概念、经验与理性、后验的成分与先验的成分。总之，概念就是康德的“先验的综合”。中国哲学家向有“理一分殊”的学说，这四个字很可以说明概念的道理，概念就是于分殊见理一（湖、海等同具水性），以理一定分殊（“这是水”）。克罗齐所谓概念综合同一与殊异，于同一中见殊异，于殊异中见同一，意思也就是如此。

这个概念说的要点在概念必依据而且包含直觉，普遍原理必依据而且包含个别事例。我们一般人所了解的概念，如同形式逻辑学所教的一样，是一种抽象的不着实的游离无定所的观念。比如说“人”，只是一个空泛的“人”字的意义，不指张三也不指李四。其实我们只要稍加反省思想的活动，就可以看出这空泛的“人”在心中根本不成为思想，是思想就要切实，就要想到普遍性所依据而且包含的事例，想到“人”就要想到你或我，张三或李四。思想都必有所肯否，都必取判断的形式。判断都必以主词定宾词，以宾词定主词。再拿“这是水”为例来说，“这”是主词，是概念所依据的直觉品，“水”是宾词，是直觉所化成的概念。我们不思想则已，既思想就必据一个具体的事物情境（直觉所得，主词）而加以肯否，加以理性化或普遍化（概念所得，宾词）。思想就是于事实中见理性，于直觉品中见逻辑的成分。事实（直觉所得）是后验的，理性（概念所得）是先验的。所以一个判断（思想活动）之中有个别相也有普遍性，有后验的成分也有先验的成分。世间没有纯粹的后验的真理，也没有纯粹的先验的真理；真理总是融合经验与理性，后验的与先验的为一体。这就是说，通常所谓“事实的真理”（*verités de fait*）——即经验所得，可简称为“事”——与“理性的真理”（*verités de raison*）——即理性所得，可简称为“理”——并非可以分立的两种实在。事中必有理贯注，因为它是知识或思想的对象；理必以事为体，否则它便抽象而不真实。在思想活动——即判断——中，事是主词而理是宾词，事与理交融，所以主词可以看成宾词的个别化，宾词可以看成主词的普遍化。主词见“分殊”，宾词见“理一”，主词于同一中见殊异，宾词于殊异中见同一。事不离理，理不离事，这就可以说明黑格尔的那句名言：“理性的就是真实的，真实的

就是理性的。”这也可以说明克罗齐自己的一段紧要的话：“概念是一个逻辑的先验的综合，所以是主词与宾词的同一，是一个殊异中的同一，同一中的殊异，是对于概念的一个肯定，同时也是对于事实的一个判断，是哲学同时也是历史。在纯粹的实在的思想活动中，这两个成分组成一个不可分解的有机体。我们不能肯定一个事实，除非思想它(译者注：即把它纳到一个概念里去想)；我们不能思想(译者注：即运用概念)，除非肯定一个事实。”

这个概念说在克罗齐哲学中极其重要。它有两个涵义：第一，一切思想都必脚踏实地，不能离开直觉经验。思想都起于某一现实情境，就据那现实情境而替问题找答案，作一种肯定或否定。用逻辑学的术语来说，一切真正可以叫做“思想”的判断都是“个别的判断”(individual judgment)，即思想主在某一特殊现实情境所下的判断。真实界常在演变——即思想常在生展——每一“个别的判断”都是只恰合某一时机的，新鲜的，独创的，不能应用到另一个情境；如果应用到另一情境，它的意义也就变了。其次，事理既不能相离，则历史与哲学实是一事。关于“历史即哲学”说，我们待谈历史学时还要详述。

明白上文所说的道理，我们就可以解释克罗齐所建立的纯概念(pure concept)与假概念(pseudoconcept)的分别了，逻辑学的定义是“纯概念的科学”。纯概念必有三大特征：

一、它必是有表现性的(expressive)。这就是说，概念必不能离直觉，思想必不能离语言。既是概念就不能模糊隐约，不可捉摸；它必须在意识中现得很显明(这就是“表现”的意义)，可以用语言形容，可以让旁人了解，总之，它必须是一度知解。概念表现心灵的理解的活动，犹如意象表现心灵的直觉的活动。

依逻辑运用思想就是运用语言，语言就是思想的表现，所谓“语言”不单指文字，数学家用图形符号思想，那些图形符号也还是语言；它也不单指大声说出来的话，它尽可悬在心中默想。思想与语言一致，所以善于思想也就善于写作，一部书中语言不明白晓畅的部分必定由于作者没有想得清楚。思想本身就是表现，就是语言，并非先有思想而后有语言。没有语言的思想是不可思议的。思想必含语言，就是概念必含直觉，哲学必含艺术。“每一部学术著作必同时是一件艺术作品。”如果我们无法表现我们的概念，那就足见我们还没有得到那个概念，犹如自以为有“诗意”而不能表现一样，那“诗意”只是幻觉。深奥到语言不能表达的思想尽管是神秘主义者所夸耀的（佛家禅宗主张“不立文字，见性成佛”，“离文字障”，可以为例），哲学里却不容有“无语言的思想”这种怪物。

二、它必是有普遍性的(universal)。这是概念与直觉的分别，直觉必是个别的，概念必是普遍的。这也是纯概念与自然科学概念的分别，自然科学概念只是同类事物的总名，只适用于某一部真实界，纯概念是一切事物的共同性，适用于全体真实界。例如“树”、“马”、“白”等概念都只是类名。“树”代表一切个别的树，而个别的树是有限的，“树”的意义尽于这有限的事例，树以外的事物不是“树”所能包括的，总之，“树”不能普及全体真实界，所以没有普遍性。有普遍性的纯概念如“性质”、“演变”、“美”、“究竟”等等却不限于某一类事物，一切事物都不能不依据这些概念。比如说，一切事物都必有“性质”，“性质”并不只是某一群事物的类名，不能单指这事物或那事物，我们不能集拢任何数量的事物来，指着它们说，“性质”这个概念尽于这些事例，如同类名尽于有限数量的事例一样。总

之，类名所适用的范围是有限的，纯概念所适用的范围是无限的，它“外越”(transcend)所有事例和每一事例，不能为任何数量的事例所包括无余。它在全体真实界常住普在。

三、它必是有具体性的(concrete)。具体性是概念与直觉所共有的，说概念有具体性，犹如说直觉有具体性一样，是指有形可求，在真实界有事例可指，可由感官呈现于心灵。具体的才是真实的，抽象的就是不真实的。具体性是纯概念与数理科学概念的区别素。数理科学概念往往是抽象的。姑举“三角形”和“自由运动”两个概念为例。三角形据说是三直线交叉所围成的空间，围成三个角，总和等于两直角；自由运动据说是受任何抵抗或阻碍的运动。这两个概念都有表现性，它们是明晰的可思议的概念；它们也都有普遍性，因为它们也可以说是外越所有事例和每一事例，我们不能替它们限定一个适用的范围，只要真实界可思议，它们就可思议。但是实际上没有一个真正的三角形，因为实际上没有直线直角和三角之和等于两直角那些事，实际上也没有自由运动，因为实际的运动都是受条件决定的，必受阻碍的。换句话说，它们在经验界都没有实例，所以它们都是抽象的。从另一方面说，纯概念如“性质”在表面上好象比“三角形”还更抽象，实际上却是具体的，因为真实界中没有一事物不是“性质”的事例。在说明普遍性时，我们已说过：纯概念“外越”一切事例和每一事例，不能为任何数量的个别事例所包括无余；现在说具体性，我们应补充一句说：纯概念也“内在”(immanent)一切事例和每一事例，在任何极微细的事物中都找得着它。合两层来说，纯概念“放之则弥六合(普遍)，卷之则退藏于密(具体)”。

克罗齐的纯概念说大体上就是黑格尔的具体的共相(the

concrete universal) 说。黑格尔把具体的共相叫做“哲学的概念”，说它须具逻辑性，普遍性和具体性三个特征。克罗齐把表现性代逻辑性，因为要符合他的概念不能离直觉，思想不能离语言的主张。这个主张——概念的思想融合直觉与概念、经验与理性在一起想——就是康德的先验综合说，已如上述。从此可知克罗齐的纯概念说是集合黑格尔的具体的共相说与康德的先验综合说而成的。

纯概念的三大特征如果缺了一个，那就不成其为概念(没有表现性的)，或只是假概念(没有普遍性或具体性的)。假概念如上所述，不外两种：一是经验的自然科学的类名，如“马”、“树”、“白”之类，虽具体而不普遍；一是数理科学的概念，如“三角形”、“自由运动”之类，虽普遍而不具体。假概念其实还要依据真概念，无论是自然科学或是数理科学，都必先假定“性质”、“演变”、“美”、“究竟”、“存在”那些纯概念。它们中间所含的真理还是属于哲学的真理，至于它们自己所构成的假概念都不是真正的哲学的知识，只是一种“理智的虚构”(intellectual fictions) 或“方便假立”，为着实用的目的。经验的概念为着分类立界说的方便，抽象的概念为着计算推演的方便，对于人生都有实益。严格地说，纯概念与假概念的分别还不能算是真与假的分别，而是知解与实用的分别；假概念根本不属于知解的活动，只属于实用的活动。知解的活动只是纯直觉(艺术)与纯概念(哲学)两种，自然科学与数理科学就其须依据纯概念而言，所含的真理已包含在哲学里面；就其运用假概念而言，在两种知解活动中一无所属，所以只能归到实用活动里去。这也并非小视自然科学与数理科学，不过是确定它们的真正的性格，说明它们在本质上与哲学的差异。科学与哲学既有这种根本的差异，

我们就不能采用科学的方法来研究哲学，也不能以科学为基础来建立成一种哲学。哲学只能用穷理的(speculative)方法，不能用经验的或抽象的方法；只能统瞻全体，不能积部分来求全体。因此，克罗齐反对黑格尔的“自然的哲学”那个观念，所谓“自然的哲学”是在自然科学之上建立成的哲学，犹如“历史的哲学”是在历史之上建立成的哲学，其实历史就是哲学，而自然科学与哲学是不能相衔接的两件事。克罗齐的这个见解含有极大的革命性，最为人所不易了解。不过这一点对于他的哲学系统非常重要，因为如果承认科学所建立的“自然”这个概念只是“方便假立”，没有真实性，心灵便是全体真实界，没有一个外在的真实界和它对立，二元论就可以打消，而哲学也可完全是“内在的”(immanent)了。

哲学探求纯概念，而纯概念是融会事与理的思想，它就必然是真理，在哲学中就无所谓“伪”或“错误”(errors)，然则伪或错误从何而来呢？在克罗齐的学说中，错误有两种意义：一种是片面的真理(partial truth)，即正反对立尚未综合时，正与反都是片面的、抽象的，所以还不是完全的真理。综合了，在正反对立阶段的错误在综合阶段就已化成真理。每一纯概念既是相反者的同一，“真”这个纯概念就必已包含真的相反者：伪或错误。有真理就必有错误，真理是由克服错误产生的，犹如答案是由解决问题来的。就这个意义说，错误是思想活动的推动力，它常存在思想中作真的反面。哲学从康德以来有批判(criticism)的意义，批判就是在一种学说中剔去错误的成分而抉择其真实的部分。在克罗齐看，哲学的生展史就是这样逐渐化片面的真理为较完全的真理。

另一种是真正的错误，例如指鹿为马，说二加二等于五。这

种错误并不起于思想本身，思想在定义上就是对于真实界的真正的认识，不思想则已，既思想就必见真理；它不起于心灵的知解活动，而起于它的实用活动，我们错误，因为出发点就不在寻求知解方面的价值(真)，而在寻求经济方面的价值(利益)。赵高指鹿为马，因为他要造成欺君的局面，不让旁人敢说他在欺。生意人把二加二算成五，因为他要骗人一文钱。我们和人辩论，往往歪曲事实，用意只在取胜；我们有时欺自己，自信所言所行都有大道理，原因是有虚荣心、苟且偷安心等等在作祟。总之，在真正的知解活动范围以内，没有真正的错误；真正的错误都起于经济活动闯入知解活动的范围。

克罗齐的逻辑学其实就是哲学，因为它们都是第二度知解活动，目的都在发现普遍的真理，即纯概念。因此，哲学的生展史就是纯概念的发现史，“真正的逻辑思想的光荣在发现原未发现的普遍性。所以凡是能把原不联贯的各个观念或各组观念显出联贯的人们，这就是说，凡是作普遍化的人们，我们都奉为先知先觉。”哲学史上有几个这样开辟时代的发现。第一个是苏格拉底发现概念本身，发现杂多之中有整一。其次是康德发现先验综合判断，这是“必然与偶然、概念与直觉、思想与事物现形的统一，所以是纯概念，具体的共相”。第三是黑格尔发现辩证法，相反者的同一。最后，克罗齐自己发现一切心灵活动统摄于四阶段，语言与艺术的统一、哲学与历史的统一以及意志与行动的统一。哲学和生命一齐在继续地生展，将来还继续地有纯概念的发现，自是意中事。

第五章 实用活动的哲学

直觉与概念组成知的世界。知是行的基础，知可以不行，行就不能不知。所以知解活动与实用活动，犹如直觉与概念一样，有第一第二两度的关系，实用活动本身也分两度：第一度是经济的活动，目的在求个别的利益，犹如直觉创造个别的意象；第二度是道德的活动，目的在求普遍的利益，犹如概念创造普遍的性相。研究这两度实用活动的学问就是经济学与伦理学。“经济学象是实用活动的美学，伦理学象是实用活动的逻辑学。”克罗齐所谓“经济学”与一般学校所授的经济学完全是两回事。他的经济学研究追求个别利益的心灵活动全体（注：克罗齐的“经济的”一词本义为“功利的”，因为怕与utilitarian一字相混，仍从旧译），即心灵活动在第三阶段时所显现的真实界，所以它的对象有具体性与普遍性，而它自身是“心灵的哲学”中一种，普通所谓经济学只是一种经验的科学，只把真实界中经济现象划出一部分（例如关于需要、供给、生产、分配、贸易之类）来研究，所以只是抽象的，不能产生克罗齐所谓有普遍性与具体性的纯概念。不象对于知解活动分为美学与逻辑学两书来研究，克罗齐没有把经济学和伦理学分开，却把它们合在《实用活动的哲学》一部书里。我们现在把这部书的主要的学说略加阐述。

实用活动就是“意志”(will)。一般哲学家和心理学家对于意志的见解很分歧，大半以为它是原始的生命力，盲目的冲动，一切心灵活动的源泉，所以先于知解。这种见解的重要的代表是叔本华的《世界作为意志与作为观念》一书。他以为生命原只是意志，意志外射才成为观念或知解。尼采所谓“酒神的精神”(相当于意志)也先于“日神的精神”(相当于知解)。克罗齐的见解与此相反。他替意志下定义说：“意志是与对事物取纯粹地知解的观照有别的那种心灵活动，它所产生的不是知识而是行动。”行动是对于环境的适应。要行动就要明了当前的历史的情境，这情境常在变迁，意志也就要随之变迁。意志要时时刻刻跟着现实走，在现实中获得力量，在现实中决定方向。所以意志的先决条件是对于常新的现实(即所谓当前的“历史的情境”)所起的常新的知觉。行动不只是物体的机械的运动，它必须根据知识。“知解离意志而独立，是可思议的；意志离知解而独立，是不可思议的。盲目的意志不是意志，真正的意志必有眼光。”固然，世间行动家大半不是思想家，思想家大半不是行动家；但是这只是量的分别，行动家虽不必是思想家，他对于他所应付的情境却仍必有真知灼见。

意志与行动的关系是怎样呢？一般人都把它们看成两件事，意志发为行动，意志在先，行动在后，意志可发为行动，亦可不发为行动。克罗齐则主张意志与行动的同一，犹如直觉与表现的同一，意志不能无行动，行动也不能无意志。我们最好用他自己的话来解释：“意志并非有手脚的运动跟着来，这些运动本身就是意志。在物理学家看，这些运动是物质的、外在的；在哲学家看，它们是心理的，内在兼外在的，或则说得更妥当一点，既非内在亦非外在的，因为这种分别是勉强的割裂。正犹如诗完全活在诗篇的文字里，图画完全活在画幅上的颜色里，意志也完全活在行

动里；这并非由于甲包卷在乙内，而是由于甲就是乙，甲如果没有乙就是割裂了的，不可思议的。”这个道理可以从分析意识见出。

“我们指不出一个意志的事实而不同时是身体的运动。有些哲学家们把在心内就完止的意志和发为外在事实的意志分为两件事，那分别是渺茫无稽的。每一个意志，无论它如何微细，在起时就已发动身体组织，产生所谓外在的效果。目的已经就是实现了的效果，已经就是出力奋斗的起点。连一个简单的欲念也不能不生效果。”“从另一方面说，我们也指不出有行动而无意志的事例。有人说本能的动作和成为本能的习惯动作是如此，但是连这些动作也必有意志来发动它们，虽然不是每一个别动作是如此，全串动作却必如此，就象一只手可以发动要许多手才能造成的复杂的机器。所以意志不能无行动，行动也不能无意志，正犹如直觉不能无表现，表现也不能无直觉。”克罗齐的这番话初看颇违常识，细玩则确有至理。常识的错误在以为意志一生起就完了事，后来行动就受着来。试问意志与行动中间的空隙如何填补起来呢？在内的意志与在外的行动性质既不相同，如何由意志一翻身就可变成行动呢？克罗齐的意思是：意志到了哪一步，行动也就到了哪一步；意志与行动是一条线的两面，向内看是意志，向外看是行动。

行动与意志不分，与“事迹”(event)却有别。行动是个别的，属于个人；“事迹”却是许多个人的行动的全体所产生的结果。比如说，写这篇文章是个人的意志行动，而这篇文章的写成是一个“事迹”，这事迹固然有一部分靠我个人的意志行动，而主要地却靠全体真实界；假如西方哲学不演变到有克罗齐的思想，我没有受过这派哲学的训练，或是我的目前物质的和精神的条件不容许我坐下来写文章，这件事迹就无从实现。这就是说，行动是

个人的，事迹是超个人的，它是反射大宇宙的小宇宙，历史情境的结晶，全体真实界的光投到一个焦点。

这个分别对于克罗齐的哲学极为重要。第一，它是他的历史观中一个重要原则，事迹成为知的对象就是历史。人类造成事迹，事迹也造成人类，它们是现在历史情境的结晶，也是未来历史情境的萌芽。它们就是具体的真实界，生生不息，愈滚愈大。其次，它使克罗齐脱开主观的唯心主义的危险，克罗齐虽不承认有一个真实界（自然或上帝）外于心或超于心而存在，而依他的“事迹”说，却有一个真实界外于个人心灵超于个人心灵而存在。这世界不仅是我个人的知解和行动所创造的，我个人的知解行动都受历史的情境——超个人的真实界——决定。第三，在实用活动的哲学中，“事迹”说调和了意志自由论和命定论的长久的争执。我的意志是由我自由作主来决定呢？还是由环境中的因果线索决定呢？克罗齐说，两说都有理，意志是自由的也是命定的。正由于直觉起于一种已有的情感情境而却超过那情境给它一个新形式，正犹如概念起于已有的意象世界而却超过那世界给它一个新意义，意志也起于已有的历史的情境而却超过那情境造出一件新事迹。就它不是无中生有，必起于历史的情境而言，意志是命定的；就它不只是复演历史的情境而却有新生发而言，意志是自由的。由前一肢看法，克罗齐避免了意志自由论破坏因果线索的困难；由后一肢看法，他避免了唯物史观混心灵为机械，忽视意志努力的困难。

意志即行动，行动根据当前历史情境的知识，不根据行动本身的价值判断。一般人以为在行动之前，我们对于行动必作一个“实用的判断”或“价值的判断”：“这个行动是有用的，这个行动是善的”，然后再去实行。克罗齐以为这是倒果为因。“我们希求事物，不因为我们知道它们是有用的或善的；我们知道它

们是有用的或善的，却因为我们希求它们。”事物本身，离开对于人的实用态度而言，无所谓有用与无用，也无所谓善与恶。这些实用的判断是跟着实用的行动来的，我们既已发意志行动了，对于它自觉满意，于是说：“这是有用的，善的”；对它自觉不满意，于是说：“这是无用的，不善的”。换句话说，意志行动的目的就在意志行动自身，在意志行动未实现以前，这目的还不能自觉；发意志行动只是在当前历史的情境中实现自我，好象在海水里游泳，我们时时刻刻随波浪的流动而改变姿势动作去适应它，事先并没有一个固定的计划。当时意志行动只是一个完整情境的完整的适应，事后勉强分析，我们才区分某者为意志所追求的善或有用的目的，某者为酿成意志的历史的情境，某者为发意志的主宰。

克罗齐否认意志行动起于价值的判断，也否认它起于快感与痛感两种感觉，如功利派和快感派哲学家所主张的。这一点不仅关系克罗齐的实用活动的哲学，而且关系他的哲学全体，含有极大的革命性与重要性，我们须详细讨论。传统的哲学与心理学向来把心灵活动分为知(knowing)、情(feeling)、意(willing)三种。在这三种中，“知”相当于克罗齐的知解(theory)，“意”相当于他的“意志”即“实用”(praxis)。“知”与“意”各分两度，于是有直觉、概念、经济、道德四阶段，已如上述。这个系统中不就没有“情”的地位么？原来“情”译西文的feeling，意义本极暧昧。西文字本义为“触摸”，引申到“触摸所得的感觉”。在心理学上它的较确定的意义是指快感与痛感两种感觉。“触摸”一义可引申到生理变化的感觉(例如“我感觉冷”，“我感觉轻松”)，再引申到情绪发动时生理变化的感觉(例如说“她感觉害羞”，“他感觉恐惧”)。这些感觉有时有“情”的成分(如羞惧等)，有时不一定有(如温度感)。所以feeling译为“感情”颇不妥，只应译为

“感觉”。我们有“痛的感觉”，“冷的感觉”，“身体不适的感觉”，却不能说有“痛的感情”等等。但是这里也还有问题：“感”是否成“觉”？如其成“觉”，它应该就是“知觉”(perception)；如其不成“觉”，它应该就是“感触”或“感受”(sensation)，不应别成一种。如其是“感受”，在“知觉”以上，那就未经心灵综合，就不是心灵活动的一种；如其是“感觉”，那就是知解形式的心灵活动。不过拿快感与痛感来说，它们虽是明显地感觉到，却与单纯的知觉有别。我知觉“这是树”和我知觉“我痛”，在意识上显然不同，一个没有切身利害关系，一个有；这就是说，一个有实用的意义，一个没有。以往学者没有就feeling细加分析，用这字时大半含糊其词，有时指它为模糊隐约的“感触”，有时指它为“知”与“意”所作的特种心灵活动。克罗齐以为当作“感触”意义用的feeling不在心灵活动之数，只是直觉所据的“物质”、“感受”或“印象”。至如当作有知觉性意义用的feeling，即快感痛感两种，则不是单纯的知觉，而是包含知解而比知解进一度的那个经济的活动(就这个意义说，feeling译为“痛快感”较为恰当)。经济的活动是第一度实用的活动，它的功用在实现个别的利益，实现成功就是快感，实现不成功就是痛感。换句话说，快感与痛感就是经济活动的正负两极的表现，活动与表现原是二而一，并非先有活动而后有表现，犹如直觉与表现同一是一个道理。经济的活动和它的表现——快感与痛感——在时间次第上并没有谁先谁后，所以无论说“快感与痛感是实用活动的起因”(如功利派及快感派所主张的)，或是说“快感与痛感是实用活动的结果”(如麦独孤派心理学家所主张的)，都同样是无稽之谈。

痛快感就是经济的活动的表现，它分正负两极，正是活动的成功，是快感；负是活动的失败或受阻挠，是痛感。翻成价值的

观念来说，正是益或有用，负是害或无用。所谓价值的观念也可在此顺便作一解释。依克罗齐看，每种心灵活动都有价值与反价值，即直觉有美丑，概念有真伪，经济有益害，道德有善恶。反价值并不只没有价值。价值起于心灵活动与被动（即还未受心灵活动影响的可以叫做“自然”的纯物质）的搏斗，活动战胜被动，即活动成功，实现了它的目的；否则活动受阻挠，不顺利实现，目的没有达到，那就成为反价值。所以“价值是活动得自由生展，反价值则相反”。例如美是成功的表现，丑是不成功的表现；益是成功的经济的活动，害是失败的经济的活动。

知解的活动有个别的（直觉），有普遍的（概念）；实用的活动也有个别的（经济），有普遍的（道德）。普遍的必以个别的为基础，所以概念必依直觉，道德也必依经济。经济与道德，犹如直觉与概念，有第一度与第二度的关系。经济的活动可以纯粹是经济的，不含道德的成分，这就是可以完全为个人利害打算，不顾大众福利。经济的活动成功，尽管它是不道德的，于公众有害的，对于主动者个人却仍不失为有用，不失为有经济的价值。道德的活动却必依据而且包含经济的活动，因为普遍的必依据而且包含个别的。我不能为公众谋利益而完全不顾到我自己的利益。我尽管牺牲自己的某种利益，可是如果我的行为真正是道德的，我必能在这种牺牲中得到安慰，得到快感，而这快感就是经济的活动的表现。

道德的活动谋普遍的利益，却必假手于个别的人，实现于个别的行动。“我们在任何行为中所实现的并不是在普遍性相的道德，总是一个固定可指的道德的意志行动。如同黑格尔在另一个时机所说的我们吃的不是普遍的果而是樱桃、梅子、梨子，而且是某某个别的樱桃、梅子、梨子。我们跑去援助某某人，用当时特殊情境中恰好找得着的特殊方法与工具。我们在一定的时间与

地点做公正事，用那个别时机所宜用的一定的方式。一个善的行为虽不必全为我们个人的快感，它却必成为我们个人的快感，否则我们如何会做呢？善就是在行的活动中对于所行的事起快感。”

个别的人何以能行普遍的善？我们仔细玩索克罗齐的意思，这问题似有两个答案。一个就是上文所说的，普遍的善必依据而且包含个别的利益。一个是一般所谓“大我”与“小我”的关系。我发意志行普遍的善，发意志行动的与其说是我这个小我，这个经验界的个人，不如说是“普遍的自我”，“大我”，即宇宙全体心灵，借我这一个人作为媒介。这就是说，大我包含小我，小我也反映大我。小我在行普遍的善时，超过小我，纳大我于小我。“道德的运动的性质是这样，它使我们不是以个人的身分而是以人的身分而得满足，——就我们是人而言，我们才有个人的身分，就借个人获得道德行为的快慰而言，我们才有人的身分。”换句话说，能“尽人之性”才能“尽己之性”，而“尽人之性”亦必借“尽己之性”。这一点对于克罗齐的全体哲学颇为重要。从此可知他所谓“心灵”并不是某个人的心灵而是超个人的全体真实界，有客观的存在，每个人的心灵不过是反映这普遍的心灵。所以他说：“组成哲学研究对象的意识，并不属于在个人而言个人的个人，它是存于每个人心中的那种普遍的意识。哲学家为着要知道自己而反躬省察的不是他的经验的自我。柏拉图所观照的自我不是亚理斯敦(父)和裴芮克提安(母)的儿子，斯宾诺莎所思索的自我也不是那位贫穷的磨镜片的犹太人；那不只是柏拉图的柏拉图，不只是斯宾诺莎的斯宾诺莎，是占住有普遍性相的人，心灵，或真实界的地位的柏拉图与斯宾诺莎。”这就是说，哲学的对象不是这昂藏七尺躯穿衣吃饭的我，而是全体宇宙历史中无数因素所造成的我，与人同具人性的那个我。我是当前历史情境的一个焦

点。有这个看法，所以克罗齐的哲学不是主观的唯心主义。这个由小我见大我的看法与我的历史观是一贯的，个人是历史的情境的结晶，所以就是普遍的心灵的回光返照。

人纯从个人的立场去发意志行动，那只是经济的活动；从人的立场去发意志行动，那才是道德的活动。道德的活动必借个人实现，所以个人的立场不能打消而只能容纳于较普遍的人的立场里面。这就是：道德的活动依据，包含而且超越经济的活动。这两种活动并非对立的，相反的，只同是实用活动的低高两度。这个看法在伦理学上意义非常重大。以往一般思想家大半把“人欲”与“天理”、“自私”与“博爱”、“我执”与“自我牺牲”看成两件绝不相容的事，以为前者只图快感的满足，后者只服从道德责任。苦行主义者想把“人欲”、“自私”、“我执”、“个人利益”那一方面完全一笔勾销。功利主义者又想把“天理”、“博爱”、“自我牺牲”、“道德责任”那一方面容纳到“自私”等那一方面中去，以为快感是一切行为的起因，利益是一切行为的鹄的，博爱是变相的自私，道德是变相的功利。象康德一派哲学家看到这种功利主义显然不满，想把道德的起因溯到“良心”、“责任心”、“范畴的命令”，以至于“上帝的启示”和“灵魂不朽的观念”之类，这些名词仍带有若干神秘色彩，渺茫不可捉摸。克罗齐干脆地承认个人利益的寻求是心灵活动的一个独立的阶段，不容抹煞；并且承认道德虽是最高一度的心灵活动，虽超越了个人利益打算，却仍包含个人利益打算在内。他否认世间有所谓“没有利益打算的行动”（disinterested actions）。一切行动都必有利益打算，都必带有快感或痛感。有益的不必同时是善的，善的却必同时是有益的。“道德超越利益打算，只是因为它本身是最高利益打算。”

第六章 历史学

直觉、概念、经济、道德四阶段组织成全部心灵活动，《美学》、《逻辑学》、《实用活动的哲学》三部书已分别把这四阶段心灵活动都讨论完了，全部《心灵的哲学》就已完成。历史既然就是哲学，就应该在《逻辑学》里讨论，事实上历史的基本原则确已在《逻辑学》里(卷二第四章)讨论过。但是还有些关于历史写作的问题在《逻辑学》里不能详谈，所以克罗齐在写完前三部《心灵的哲学》之后，另写了一部《历史学》。历史是全部心灵活动的具体的表现，所以《历史学》集《心灵的哲学》的大成。历史学在克罗齐的哲学中重要性并不减于美学，美学是它的起点而历史学是它的终点。因为克罗齐特别重视历史，他的哲学有“历史的唯心主义”的称呼。

有三个名词我们开始就要了解清楚。头一个是历史(history)，指心灵发展即真实界演变的过程，那就是宇宙的“生命”；其次是“历史学”(historiography)，指研究历史的学问，尤其是关于历史的写作方面的问题；第三是“历史的哲学”(the philosophy of history)，这是黑格尔所创的一个名词而克罗齐所极端反对的，因为历史既然就是哲学，“历史的哲学”就是“哲学的哲学”，犹如说“水的水”或“桃花的桃花”，是一种赘词。黑

格尔用这个名词倒有一个涵义，就是所谓“第二度历史”(history of the second degree)，以别于历史家的历史；历史家的“第一度历史”只叙述史实，哲学家从这史实中抽绎出哲学的真理，所以叫做“历史的哲学”。这种看法显然把史事和史理分成两概，把历史和哲学也当作两科不同的学问，充类至尽，仍是心物二元主义，事(物)可不依理(心)，理也可以离事，先有事在，理是后加上的；历史家或哲学家和本来外在的事物相对立，依以为据，再加以心灵综合，于是有历史或历史的哲学。这种看法显然是唯心主义的致命伤。就因为这一点，克罗齐以为黑格尔还没有打消二元主义，还没有建立一个彻底的唯心主义，以致自相矛盾。

二元主义的基本假定是心物对立，主客对立，心所知的对象(事物)原已“在自然中与定”(given in nature)，心来知这事物有如陶匠抟土为器。我们一般人的历史观大半都建筑在这种二元主义上面，世间原有一些事迹，已“在自然中与定”，历史家取来做材料，寻出原委，指出因果线索，解释出意义，那就成为历史；历史于事见理，事与历史家无关，有历史家它在那里，无历史家它也还在那里；理是历史家的发现，没有历史家发现它，它就埋没了。克罗齐的历史观与这种常识完全相反。明白了这种常识的错误，我们才能明白他的历史即哲学这一个基本原则。

真实界演变的过程是历史。我们何以对它起知识？它何以成为我们的思想的对象？知识或思想都必取判断的形式，都必成为一个逻辑的前提或文法的句子，例如“拿破仑征服了欧洲”(或“拿破仑是征服欧洲者”)，所以要了解历史的性质，我们必须了解判断的性质。常识的错误——即二元主义的错误——就由于误解判断的性质，以为这一类“历史的判断”全是客观的个别的事实，尽管没有人知识或思想“拿破仑征服了欧洲”，而“拿破仑

征服了欧洲”仍是真实的，存在的。我们讲《逻辑学》时(须参看上文)已说明了判断并不是这样。一切判断的主词(例如“拿破仑”)都是直觉所见的个别形象，一切判断的宾词(例如“是征服欧洲者”)都是概念所生的普遍性或意义。这就是说，一切判断都是事(个别形象)与理(普遍性)的交融。我们不起知识或思想则已，起知识或思想则单有事不行，单有理也不行，必须把事与理合在一起想。如果不起知识或思想，即不作判断，我们凭什么说某事实是真正的、存在的呢？那就根本无历史可言。所谓把事与理合在一起想，就是事与理都在思想的动作中产生，并非在思想之前，事已存在，经过思想，事才现出理或意义。这就是“事实的真理”(vérités de fait)与“理性的真理”(vérités de raison)合而为一的道理。“事实的真理”不独立存在，就是史实不独立存在；它不是与历史家对面的“对象”或可去可取的“已在自然中与定”的材料，而是历史家在起知识或思想时所发的判断。换句话说，思想产生了历史；或是说得更精确一点，思想的生展本身就是历史，此外没有另一套历史。比如“拿破仑征服欧洲”这个史实并没有两种存在，一存于自然，一存于历史家的思想中；它只能存于历史家的思想中，此外别无存在。因此，我们说“真实界演变的过程是历史”，就无异于说“思想生展的过程是历史”，既然思想的活动就是哲学，这也就无异于说“历史就是哲学”。

如果我们把历史和哲学分开来说，那只是因为思想是事理的交融，历史侧重事的方面而哲学侧重理的方面。再拿判断的性质来说，一个判断可以有两种看法。依形式逻辑看，它是主词的宾词化，个别形象的普遍化(即意义化)，或事的理化(由事推理)，将“拿破仑”这个个别形象加以形容，加以普遍概念的决定，于是有“他是征服欧洲者”一句有意义的叙述。依克罗齐看，判断

的真正的主词倒是一般所谓宾词，真正的宾词倒是一般所谓主词，所以它是宾词的主词化，普遍性的个别化，或理的事化（以事显理），将“是欧洲征服者”所含的普遍概念凝定于“拿破仑是征服欧洲者”一个具体事例中，于是这一句话所含的思想因之成就。克罗齐自己举例说：“问诗史的题材是什么，任何人若经思索，必不回答说那是但丁或莎士比亚，意大利诗或英国诗，或是我们所习知的一些诗篇；他必回答说那是诗，诗就是一个普遍性；再比如说，问社会政治史的题材是什么，回答不会是希腊或罗马，法国或德国，或是这些国家和其他合在一起，而是文明、文化、进步、自由或其他类似字样，仍各是一个普遍性。”可是诗史虽以普遍概念——诗——为题材，却不能抽象地说诗，它必须“着实”、“具体”，必须就但丁或莎士比亚、意大利诗或英国诗来显“诗”的发展。这就是说，“诗”这个普遍概念必须借但丁或莎士比亚、意大利诗或英国诗那些个别的事例才能“具体”，才得到真实的存在。社会政治史可以类推。克罗齐以为凡是历史的判断都应作如是观，都是使普遍概念在个别形象上“具体”、“着实”、“得决定”。总之，一个判断（即知识或思想）有由事推理和显理于事的两面，这两面本来组成一个完整的活动，不可分开而却可侧重，哲学侧重由事推理的方面，即普遍概念方面；历史侧重显理于事的方面，即个别事例方面。但是事与理既不可分开，历史与哲学到底还是一回事。

历史是真实界的生命过程，这过程是一线连串，不是忽断忽续；前一刻的生命演变到现一刻的生命，这现一刻的生命在有新展的意义上说，是超越了前一刻的生命；在新因于陈的意义上说，是包涵了前一刻的生命。换句话说，前一刻的生命并未死去，它生了现一刻的生命，就浸入现一刻的生命里面。这犹如滚粉团，

愈滚愈大，新团子不是原来的团子，而原来的团子也并没有消灭，明白了真实界生展是这样进行，我们就可以明白克罗齐的另一个基本原则，就是一切历史都是“现时的”，没有所谓“过去史”。普通所谓“现时史”大半指最近过去史；一世纪、一年、甚至一分钟以前的历史，就时间说，其实都在过去。严格地说，“现时史”只能指事迹发生时随时就写的历史，即对于当前事变的认识。至于“非现时史”或“过去史”则面对着一一种已成形的历史，无论是几千年以前或是几点钟以前的，而对它加以批判。不过这种已成形的历史，所谓“过去史”，如果真是历史，也还是“现时的”。“和现时史一样，过去史的生存的条件是：它所叙的事必须在它的作者的心灵中回荡；作者须有证据在面前，而那些证据必须是可理解的。至于它里面混杂有一个或许多个叙述(译者注：过去历史家所叙述的事为现在作史者所采用的)，那只是使事实更加丰富，它并不以此而失去现时性；原是前人的叙述或判断，现在却变成事实或是待解释批判的证据。历史的写成从来不是根据叙述而是根据证据，或是变成证据，当作证据用的叙述。因此，现时史固然直接由生活中跃出，非现时史也还是如此，因为显然地只有现时生活中某一种兴趣才能发动一个历史家研讨过去的事实。这个过去的事实并不针对着一种过去的兴趣而是针对着一种现时的兴趣，因为它与现时生活的一种兴趣打成一片。”比如说古希腊内战史，墨西哥艺术史，或是阿拉伯哲学史，“在现时它们对于我毫无兴趣，所以在现时它们对于我并非历史，至多只是一些历史著作的名称。在曾经思索或将要思索它们的人们的心中，它们曾经是或将会是历史，在我的心中也曾经是或将会是历史，只要我曾经思索或将要思索它们，依照我的心灵的需要去整理它们。”到我有需要须整理它们、思索它们时，这些所谓过去史对于

我所生的问题，恰如我现在所遭的恋爱问题或衣食问题一样，和我的生活密切相关；我要解决那问题的热心和焦虑正如我要解决一个实际生活问题一样。总之，它是过去的生活浸入我现在的的生活，扩大我现在的的生活。没有一个过去史真正是历史，如果它不引起现时的思索，打动现时的兴趣，和现时的心灵生活打成一片，过去史在我现时思想活动中便不能复苏，不能获得它的历史性。就这个意义说，一切历史都必是现时史。

着重历史的现时性其实就是着重历史与生活的联贯。某一种现时生活的兴趣引起历史家对于过去史料的研讨和思索，历史就在这研讨和思索的心灵活动中产生。这“史料”问题也是值得讨论的。一般史学家往往把史料分成叙述(或记载，即从前史家所叙的史事)与证据(即档案、书信、发掘收获之类)两种。克罗齐看叙述如同他看艺术作品一样，艺术作品(如写下来的诗或画在纸上的画)只是物质的事实，对于能用直觉再造它的人们才真正是艺术；历史的叙述也只是一些空洞的文字符号，对于能思想它，使它与现时生活联贯的人才真正是历史。要思想它，使它与现时生活联贯，我们必须有凭证可资批判和再造。有些过去历史的叙述已没有凭证存在，我们无所据以批判和再造，那就是死历史。“生活是一件现时事，已成为空洞的叙述的那种历史是一件过去事。”比如说古希腊的图画史大半只留下一些画家的姓名，一些作品的名称，作品的题材以及片段的故事和零星的评语。我们对于那些作品既没有直接的认识，那一切叙述都只是空文。“一个人对于他所要用批判的态度来形容其生展的作品没有鉴赏过，如何能写一部图画史呢？”“一切历史如果失去了活的证据就象上例一样，只是空洞的叙述；因为它们是空洞的，它们就没有真实性。”

从此我们可以知道历史与“编年纪事”的分别。“历史是活

的编年纪事，编年纪事是死的历史；历史是现时史，编年纪事是过去史；历史主要地是一个思想的活动，编年纪事主要地是一个意志的活动。每个历史都变成编年纪事，如果它不由思想发出，而只是用抽象的文字记录下来，这些文字在从前尽管有一个时候是具体的、有表现性的。”换句话说，编年纪事只是一种叙述，而叙述不能当作一种史料，因为它是死的，没有活证据的，在心灵综合之外的，或与心灵相对立的“外物”。“真正的史料只有两种：证据与批判，即生活与思想，这就是历史的综合的两个要素；在这种要素的地位，这两种史料并不是与历史或综合相对立，如同泉水与提桶汲水的人相对立一样；它们就是历史的份子；就在综合里面，它们是组成综合的份子而同时也就被综合所组成。因此把史料放在历史之外的那种历史观是另一个应消灭的讹见。”把史料看成外在的事物，把历史看成根据这外物所建立起来的东西，这看法还是二元主义。克罗齐否认史料外在，就如他否认艺术的材料外在一样，他要彻底打消二元主义，要证明历史和艺术一样，全是心灵的活动。“心灵本身就是历史，在它的生存每一顷刻中都是历史的创造者，同时也是全部过去历史的结果。”至于叙述和证据“那些外在事物只是心灵为自己制造的工具，只是促成那内在生命攸关的意匠经营（译者注：即心灵综合、批判、思想）的一种准备动作，在这意匠经营中那些叙述和证据就都溶解了。”

编年纪事、叙述、死证据之类既非历史，人类何以起意志要搜集它们、保存它们呢？它们也并非无用的垃圾。“虽然是死的，它们可以在我们的记忆中再活起来，也可以在将来人的记忆中再活起来。”“死历史可以再活，过去史可以再变成现在的，如果生活的进展需要它们。例如罗马人和希腊人躺在坟墓里，一直到文艺复兴时代欧洲人的心灵新成熟，才把他们唤醒。”所以考古

学者和语言学者的辛勤的搜集和他们抱残守阙的苦心也并不可轻视。不过叙述和证据无论搜集得怎样丰富，它们自身决不能产生历史，产生历史者是运用思想来整理批判它们的人们。“历史存在我们每人的生命中，它的来源(史料)就在我们的胸中。因为只有在我们的胸中才能找出那熔炉，把在事为确凿的化成真实的，使语言学(译者注：我们中国人所谓“考证”)与哲学携手，来产生历史。”

真正的历史都必与现时生活联贯，都必是思想批判的结果。没有达到这个标准的都是“假历史”。克罗齐分假历史为三种：头一种是“语言学的历史”，即考证的历史，这就是用“獭祭”、“恒钉”的办法，杂凑一些叙述和证据，凑成一部百衲衫似的历史。它没有批判，没有心灵综合作用所生的联贯，没有现时生活兴趣的根源，所以与上文所说的叙述和编年纪事是一丘之貉。其次是“诗的历史”或“感情的历史”，作者以感情代替思想，对于自己所好的尽量颂扬，对于自己所恶的尽量诋毁。例如历史家写本国史都不免渲染它的过去的光荣，写异党人的传记都不免暴露他的劣点。历史是批判，不是情感的发泄，没有批判而只发泄情感，结果只是诗而不是历史。“要把诗的传记化成真正的历史的传记，我们必须压下我们的恩爱、眼泪和鄙夷，而检讨那人物在社会活动或文化中所尽的功能；对于国别史和对于人类史，对于每一类事实，无论大小，和对于每一层事迹，我们都必须如此。我们必须以思想的价值化情感的价值。”第三种假历史克罗齐沿用古代名称把它叫做“辞章”。“它的目的在以事例宣扬哲理，启发德行，宣传某种政治的和军事的制度是最好的，或是只在供人娱乐。”这种历史变成教训或娱乐的工具，有一个实用的目的，没有丝毫哲学的批判，它的价值本不足道，可是它的影响却极广泛，

只要想一想任何国家的中小学教科书，就可以明白。

历史是每一个史家根据现时生活兴趣，对过去史实加以批判和整理，所产生的一件作品；与生活不生关联，思想的光辉所照耀不到的全是一些空洞的叙述和死证据；然则我们所已知的历史和我们所未知的历史不是悬殊太远么？许多人都这样想：我们只知道历史的一部分，而且是极渺小的一部分。比如说，我们的商周以前史究竟是怎样，商周史据载籍所传的是否正确，甚至于近几十年史的真相，甚至于今天报纸所载的事迹是否不是谎语，我们都不能说真正知道清楚。换句话说，历史是无限的，我们所知道的却是有限的。我们怎样办呢？克罗齐说：“向无限进展的路和到地狱的路一样宽，它纵然不通到地狱，却必通到疯人院。那无限在每一刻我们伸手去摸索时又长大了些，我们是摸索不到的，它的确使人望之生畏。对我们能效劳的只是那可怜的有限，那有定性的、具体的、让思想捉摸得着的，可以做我们的生存的基础，我们的行动的出发点。”我们有所执着，就不能不有所遗忘。全知全记不但不可能，而且也不必。“在每一顷刻，我们所需要知道的历史我们全知道；其余的既与我们无关，我们就无法知道它，或是我们会有办法知道它，到有那个需要的时候。”因为历史必是有限的，克罗齐否认“普遍史”或“通史”(universal history)的可能。所谓“普遍史”往往从盘古开天地说到于今，上下四方无所不包，其实只是东拼西凑。如果一部“普遍史”真正是历史，它必定骨子里仍是“个别史”(particular history)，起于个别的生活兴趣，集中于个别问题，包含只与个别问题有关的事实。例如罗马史家波里比阿(Polybius)是主张“普遍史”最力的人，而他的著作虽号称“普遍史”，其实只以罗马帝国为中心，所以与罗马不生关系的民族不谈，罗马人所最着重政治制度与

军事部署以外的问题也不谈。在中国，孔子作《春秋》，以鲁为中心，也是如此。严格地说，一切历史都必是个别史，好比照相，必须采某一个立点，取某一个角度，把光投到某一个焦点上。普遍史的用意是普在普照，这只有神话中的上帝才能办到。

历史生于思想与批判。谈到批判，自然主义与命定主义的史学家和主张“历史的哲学”的史学家有两个相反的看法，前者要在史实中求原因(causes)，求联络线索，后者要在史实中求目的(ends)，求究竟(finality)，求意义。克罗齐对于这两个看法都反对。先说原因观。它的口号是：“先搜集事实，后寻求原因。”事实是朦胧的，要借理智的光辉照耀，才现出因果线索。但是因果线索是无穷的，因前有因，果后有果，我们要求原因，势必陷到“无穷回溯”，终于找不到一个原因说它是某事实的最初因。因此，我们所找的因果线索终必有断头的时候，而我们所得到的因果线索终于悬空，我们的知识也就终于不可靠。这是原因观的难点。其次说究竟观。它放弃了原因的寻求，而想象宇宙的运行有一个目的，一个究竟的归宿，它就要寻求那个东西。换句话说，它不问历史从何处来，却要问它到何处去。这目的显然是“超验的”(transcendental)，预先安排的，有一个在历史以外的主宰发意志要历史走向某一个目标，如同运动家提棒打高尔夫球一样。古代历史家往往把史迹看成神与神的争斗，某神保佑某一民族，某神保佑某另一民族。近代历史家有人把历史看作逐渐达到自由的发展，从原始的共产主义，经过中世纪的奴隶制度，以至于共产主义的恢复和成熟。但是这些都是神话。安排“目的”的主宰不仅外于经验，而且外于逻辑，思想走到穷路，于是遁身于神话。这种历史观倒有些诗的意味，却没有历史批判所必需的逻辑思考。原因观和究竟观既然都须放弃，我们又回到这两说都解不通的事

实，我们对于这生糙的事实怎样办呢？如果把事实当作心灵以外的东西，心灵就无法把它拉到自身里去，或是把它化成心灵的。克罗齐说这外在的事实还只是一种假定，还没有证实，我们理应追问这假定是否能证实，而据他的追求的结果，外在的事实并不存在。“谁肯定它们的存在呢？正是心灵，在它动手要寻原因的那一顷刻。但是当心灵发了这个动作的时候，它并非先得到那些生糙的事实，然后再寻求原因；而是它在肯定那些生糙的事实存在的那一个动作中就造成那些生糙的事实；这就是说，它自己那样设立它们，因为那样设立它们有用。”换句话说，历史家并非从事实出发，然后再在事实之外找原因(或目的)，明白了事实就已明白了一切，出发点就已经是目的点。“如果我们真能使人物和事迹在想象中活起来，如果我们能思想在人物和事迹里面是什么——这就是说，如果我们能思想直觉品(注：历史判断的主词)与概念(注：宾词)的综合，即作具体的思想——历史就已完成了；那还缺少什么呢？那就再没有什么要寻求的东西。”“用历史的精神所思想成就的事实在它自身之外无所谓原因和目的，原因和目的就在它本身，与它的真实的性质以及它的质的真实性一致。”换句话说，历史的任务在明白事实的完整的真相，它所得到的仿佛是一件思想所成就的艺术品，完整而融贯，独立而自足，好比一幅画，我们看清楚了它的完整的形象就已经够了，画以外没有是画的事，无论是原因还是目的。再拿一个比喻来说，克罗齐的历史(即哲学)好象一个圆圈，一切事变(即心灵活动的生展)都在这圆圈子里决定。假定一个外在的原因或目的，那就有脱离圆圈而独立的一点，那就是二元主义与超验主义。他的哲学是彻底的一元主义和内在主义(immanentism)。

如果把历史的目的看成外在的，那目的何时达到呢？这只有

两个可能，它在某一固定时间达到，所谓“向有限进展”(progressus ad finitum)，或是渐走进，目的又渐向后退，没有完全达到的时候，所谓“向无限进展”(progressus ad infinitum)。如向有限进展，达到目的就一切停止，一切归于毁灭；如向无限进展，目的就永远达不到，生命就变成无底止的徒劳。克罗齐把目的看成内在的，就没有这种困难。每件事变本身就是它的目的，那件事成就了，它的目的也就已达到；但是同时也可以说它还没有达到，因为每件事都造成一个新局面，又有新问题需要解决，需要另一事的成就，另一目的的达到，如此辗转下去以至无穷。所以克罗齐的目的说与他的进展说密切相关。生命时时刻刻达到它的目的，却时时刻刻仍要进展。进展是依辩证法的次序，总是由两个片面的互相冲突的力量——正和反——得到较高一层的综合。在低一层是善恶对立，在高一层恶调和于善，恶虽是反势力，也是进展的发动力。有些历史家把历史的进展看成由恶而善，另一些历史家把它看成由善而恶，这就是所谓进化观与退化观，克罗齐说：“真确的答案是：进化并非由恶而善的转变，而是由善而更善的转变，在这转变中，从更善那个阶段看去，恶也就是善。”这看法是很乐观的。

因此，克罗齐反对历史家持褒善贬恶的态度。“历史不应该对于它的材料，它的人物和事迹，用善恶的字眼来形容，好象以为世间真正有善和恶的事实，善和恶的人物。”历史的进展既是由善到更善，恶既只是低一层的片面的而终于要在综合里化除的，历史家就只应解释，不应诋毁，只应下积极的判断，不应下消极的判断。“一个看来象只是恶的事实，一个看来象完全是颓废的时代，只能是一个‘非历史的’事实，这就是说，它还没有用历史的精神去处理，没有经过思想贯注。”“历史的考虑把地窖时代

的教会和教皇格列高里第七时代的教会，罗马人的民权保障长官和封建时代的贵族，郎巴德同盟和巴巴罗莎大帝，都等量齐观。历史向来不定讞，它总是辩护” (History never metes out justice, but always justifies)。所谓“辩护”，就是“设法确定从前人所诋毁的事实或时代尽了什么功能，在进展的途程中，它有什么贡献，什么成就”。比如说欧洲中世纪有所谓“黑暗时代”，“黑暗”成了那时代的罪状，其实历史家现在知道了，这黑暗时代不但有它的极光辉的方面，而且没有那个时代就决不会有文艺复兴、宗教改革以至整个的近代文化。它在历史上不是一个空白，历史上根本就不能有空白，因为历史是一个不断的新因于陈的发展。

克罗齐的基本的历史学说大要如上所述。此外关于选材、分期、专史诸问题他都有很新颖的意见，因为那些比较地是枝节问题，本文限于篇幅，不能详述。总之，克罗齐的历史学说是他的全部“心灵的哲学”的总汇。心灵活动的生展就是真实界的演变，所以哲学与历史是一件事。这生展演变是继续不断的，新因于陈，陈纳于新，新者渐大，陈者亦不死；历史叙述这生展演变，必运用思想，而思想必起于现时生活兴趣，必以现时心灵笼罩过去的事实，来解决现时呈现于心灵的问题，所以历史的对象必是“永恒的现时” (the eternal present)。而一切历史必都为现时史。在每一个“永恒的现时”，历史自成一个完整的圆圈，我们不能在这圈子以外假立什么，材料不外在，原因不外在，目的也不外在，也不能在这圈子以内挑选某些部分人物和事迹，说他们和它们就可组成那个圈子，因为不连续的相加起来不能成为连续的。我们须看清整个的圈子才能了解历史。这个圈子在现阶段是完整的、具体的，惟其是具体的，所以它综合片面的相反的力量，而且它

中间又伏着进高一层综合的根源，逼得历史向前进展。这进展总是相反者的同一，在低一层为恶，在高一层便合于善，所以它总是由善到更善的进化。历史的职责就在解释某人物和某事变在这进化中尽了什么功能，不在褒贬。

第七章 克罗齐哲学的批评

克罗齐在哲学上的成就很重要，这是无可置疑的。他集合了康德的先验综合说与黑格尔的辩证法，组成心灵活动的两度四阶段说，以及美、真、益、善四种价值内含相反者说，想因此打消康德与黑格尔都未能打消的二元主义与外越主义，建立一种彻底的唯心主义与内在主义。他建立了在现代比较最完满的美学和历史学，尤其是他的那种锐利的逻辑的批判揭穿了这两种学问中许多错误的见解。他指出了经济活动与道德活动的分别的关联，承认了功利主义的片面的真理而又纠正了它的错误，从此十八世纪以来伦理学者对于职责(duty)与快感(pleasure)的争辩得到一个较合理的解决。读他的著作，我们处处都感觉到他的那副冷静的、谨严的、逻辑的精神，以及人本主义的反形而上学的与反神学的色彩。他是一个十足的理性主义者，比莱布尼兹与斯宾诺莎还更要理性些，所以他对于经验科学不很热心。他的哲学虽是极端崇奉理性的，冷酷无情的，却也是人间的，实事求是的，能近取譬的。因为他看重历史，他的重要著作在原理之后都附有历史，穷溯前人对于那门学问的思潮，加以批判和纠正，才产生他自己的学说。所以无论对于哪一个问题，他的学说总是集过去学说的大成，把可采纳的思想都采纳进去，应避免的错误都避免去。但这是批判

而非折衷，他处处表示对于折衷主义(eclecticism)的鄙视，以为折衷主义是近代哲学颓废的现象。我们可以说，克罗齐治学的工具有两套，一是极渊博的历史的知识，一是极锐利的逻辑的批判力。他的学说大半都有历史的根据，都经过逻辑的批判。

然则他的哲学是否完满无缺呢？这问题本身就与他的哲学的精神相违反。真实界既然向无限演变，而且这演变既然是渐入佳境(“由善到更善”)，哲学(即历史)就不能有一个终点，所以克罗齐否认有所谓“普遍的历史”与“普遍的哲学”，如其是“普遍的”(意谓“完整的”)，它们就成为“闭结了的关系”(closed systems)，再没有生展的可能。从哲学史看，哲学思想常在继续生展，任何伟大的哲学家都没有说出关于哲学的“最后一句话”。克罗齐富于历史的意识，当然没有那种幻觉，以为他自己说出了“最后一句话”。他批评黑格尔时，指出他的错误而同时也原谅他，说当时学术思想发展的阶段还不容许他避免那些错误。在学术思想的现阶段说话，克罗齐也很可能不免犯现阶段所难免的错误。也正因为这个缘故，在现阶段我们说要批评克罗齐，也未免太早，我们还不能有批评必有的“历史的透视距离”。而且在哲学上所谓“批判”不能完全是消极的，自己必定有一个立场和观点，才能说批判旁人的学说，没有建设的破坏就没有多大意义。本文作者限于学力，在哲学上并没有一个立场和观点，更不配说批判。现在所要说的只是个人读克罗齐所遇到的一些疑难，分条陈述，聊当质疑。

一 生 展 问 题

克罗齐把相反者和相异者分开：相异者即直觉、概念、经济、

道德四种心灵活动；相反者即每种心灵活动的正负价值，美与丑、真与伪、益与害、善与恶。相反者沿黑格尔的辩证法生展，即由正反而合，由片面的真理到较完整的真理，“由善到更善”，这是沿一条线上向生展。相异者由第一度升入第二度，直觉生概念，概念生经济活动，经济活动生道德活动；这两种实用活动又转生直觉与概念两种知解活动，这是沿一个圆圈循环生展。这种生展观可引起下列两个疑难：

一、这可以叫做生展的二元论，因为同一真实界看作依圆形循环，又依线形上升。循环的生展与辩证法的生展如何调和统一，颇难想象。而且就辩证法的生展而言，克罗齐持绝对价值论，例如美没有程度上的比较，是美就是美，没有所谓“更美”，则由正反而合，只能有一度，合即得绝对价值，就没有再向前进展的可能。因此，严格地说，辩证法的生展在克罗齐哲学中并不能算是生展。

二、辩证法的生展借正反对立冲突，达到克服冲突与调和冲突的综合，这生展是合逻辑的也是合事实的。四阶段彼此并无冲突，进展的推动力是什么呢？概念固然要依据直觉，而直觉既本可独立，它何以要生展为概念呢？其他两度的关系也可由此类推。克罗齐的答复是：低一度要生展为高一度，只因为心灵活动原是生展的，不能静止的。这实无异于说：它生展因为它生展，所以这答复并不圆满。他的四阶段只有高者依据低者的必要，却无低者生展为高者的必要。所以四阶段只是混合并存，并非一气贯串，其间也并无生展。四阶段彼此无生展，而每阶段自身的生展又只一度（如上所述）。因此，真实界就分成四条只有一度的辩证法的生展线，而这短线才开始就已终止。克罗齐当然不是这样想，但这是逻辑的结论。

二 物 质 问 题

二元论以心与物对立，心之外有物；唯心论纳物于心，物是心的创造品。心如何造物？依何造物？于是成为唯心论的主要问题，它能否成立就系于这些问题的答案如何。你说物没有客观的存在，常识总觉得这太奇怪，要看你究竟把这有目共睹的象是最真实不过的东西摆得到哪里去。克罗齐把它摆在直觉以下。直觉是艺术创造，创造必须有材料，这材料就是物质。物质是无形式的，直觉给它形式，它才成知解的对象，单是物质是不可知解的。在未经直觉之前，它是混沌的、被动的、机械的；经了直觉才受了心灵活动的贯注。“它是人类心灵所忍受的，不是它所创造的。”可是心灵没有它就不能起知解的活动。直觉生意象，这意象与那意象不同，就在物质——即内容或材料——不同。克罗齐用不同的名称来称呼这物质，“感受”(sensation)、“感触”(feeling)、“印象”(impression)都是它的别名。它对于心灵活动是一种刺激，既然是心灵活动以下的东西，当然没有真实的存在，心灵只假立它当作一个“限界的概念”(limiting concept)，仿佛说，“心灵活动到此为止，过此便不能活动”。克罗齐对于物质所说的话大致如此，我们希望他说得详细的地方，他偏说得过分简略，不免令人发生下列几个疑问：

一、这物质从何而来？克罗齐以为知解与实用是循环的，知解生实用，实用生知解。然则知解所依据的物质还是实用活动本身呢？还是实用活动的产品呢？如其是实用活动本身，则实用活动本身就已包含知解(直觉与概念)，这物质便已是知解，不但有直觉在内，还有概念在内，那就已不是纯粹被动的、无形式的；而

且照这样看，我们不但不能有纯粹的直觉，而且心灵活动四阶段的区分根本不能成立。如其是实用活动的产品，实用活动能有什么产品？如果不是经济的和道德的行动？这行动既然就是意志，而意志既然就是根据知识，我们就还是回到上述的困难。

二、这物质在心灵以内还是在心灵以外？如其在心灵以内，心灵既然就是活动，物质就已经过心灵活动的综合，不能是被动的无形式的；那就是说，知解的根据还是知解，而不是无形式的直觉以下的物质。如其在心灵以外，心灵就与外在的物质对立，这却正是克罗齐所要打破的二元主义。他所谓“直觉以下”究何所指，他似乎没有细加批判。

三、这物质本身有无质的分别呢？如其已有质的分别，这分别不能只是假定的——克罗齐的哲学根本反对以未经证明的假定作思想的根据——而是经过认识的，既经过认识，我们对于所谓“个别事物”(particular things)就可有知解，而这些个别事物也就已有形式，无劳所谓直觉。这就是一般心理学者的看法，就是在sensation的阶段，我们不但有被动的“感”，而且已有主动的“觉”，看见“绿色”心中就已起绿色的意识；再进一步知道“绿是怎样或什么”，就已作判断，成为“知觉”(perception)，即克罗齐所谓“概念”(conception)。感觉与知觉之中，不必经过所谓“直觉”的阶段。如果物质本身还没有质的分别，它何以时而产生这种直觉品(例如一匹马)，时而产生那种直觉品(例如一幕戏景)？克罗齐自己明明说：“物质或内容就是使诸直觉品互相差异的：形式是常住不变的，它就是心灵的活动；至于物质则为可变的。”

总之，克罗齐的“物质”是很暧昧的。他要忠实于唯心主义，要说明世间一切个别事物全是直觉所生的意象，而同时直觉仍不

能不有所依据，于是在“直觉以下”，方便假立了“物质”，却没有详细思索这“物质”的涵义可能打破他的全部唯心哲学系统。他的世界还离不开这个“物质”基础。

三 直觉即表现问题

直觉是最基层的知解活动，它对于无形式的物质的感触加以综合，予以形式，使它现为可观照的意象，于是那感触便算得到了表现，而心灵便得到个别事物形象的知识。这种直觉就是艺术。这里我们有几个问题。

一、“形式”的意义。所谓“形式”是指事物呈现于意识的任何形状呢？还是指艺术作品所必具的完整的形式呢？这里显然有分别。比如说，我可以意识到一点绿色的形状、一片绿叶的形状和一棵绿树的形状。这些形状已有单复的分别，而从艺术观点看，可能都没有“形式”。克罗齐在解释直觉即表现时，显然是指一个意义，物质无形式，所以不能为心灵所察知，在察知（直觉）时它在意识中就已呈现一个形状。这本无可批驳。不过他以为这形状就是艺术的“形式”，就不免是把两个不同的东西混而为一。照这样说，我们心中起事物形状的意识而对那事物不加判别时，所用的都是直觉，所得到的都是艺术作品，比如我意识到面前这张稿纸，窗外的鸟声，掠身过的蚊虫，只单有它们的意象，就已在创造艺术。这当然不是常识所承认的，而且也似非克罗齐所意许的，因为他屡次郑重声明想象与幻想的分别，想象（imagination）生完整的意象，幻想（fancy）生杂乱的意象。然则所谓“形式”可能有完整的与不完整的分别，艺术的形式应该是完整的；那就是说，直觉有是艺术的，有不是艺术的。不是艺术的直

觉只是单纯的对于个别事物的知识，是艺术的直觉还应有一个区别素。但是克罗齐似一方面说一切直觉无别，都是表现，都是艺术；一方面又说艺术的想象与幻想和幻觉(hallucination)不同。这是自相矛盾，他似乎没有感觉到。

二、“表现”的意义。与“形式”相连带的是“表现”。如果我们采用佛家的“能”、“所”的分别，“能”表现是直觉那种心灵活动，“所”表现是什么呢？克罗齐的回答是“感受”、“感触”、“印象”或“无形式的物质”(这四个名词实指一事)；这就是凡是震撼或刺激心灵而却尚未成“觉”的东西(这东西是克罗齐哲学所不应假设而他却假设了的，已如上文所述)。但是他又说直觉是“抒情的表现”，他在大英百科全书《美学》那篇论文里分析一首诗，“发现两个常有的必要的因素：一个诸意象的综合体，和一个使这些意象具生气的感触(feeling)”，而他所举的感触的实例是“辛酸的记忆，令人惊悸的恐怖、愁苦、乡思、柔情、孝敬心”之类。因此我颇疑心他利用feeling字义的暧昧，把他自认为尚未成“觉”的“感触”(feeling)和一般人随便称为feeling的深切“觉”得的“情绪”(emotions)混为一事。一个毫不动情的事物(钟表声或木桶形状)可以成为克罗齐所谓“印象”或“感触”，可以在心灵中“现”为意象，克罗齐把这“现”看成“表现”。一个本也由“感触”起来的“情绪”(恐怖、愁苦等)却另是一回事，它不只是“感触”而是很明显的“感觉”。一般所谓“抒情的”，那“情”字并非指“感触”而是指“情绪”，我们通常所谓“艺术表现情感”所指的也是这“情绪”，克罗齐有时又似把这“情绪”看成表现。这显然是一种离奇的混淆。由感触到直觉(由一片绿叶的刺激生绿叶形状的知觉)，只经过一步活动；由情绪到表现(由感觉到欢爱的情绪到用“关关雎鸠”那意象表现

它)，却须经过两步活动，首先觉到情绪，其次直觉到表现那情绪的意象。从此可知个别事物形象的直觉(一般人所谓“知觉”)与发现某意象表现某情绪的直觉不能是一件事，这就是说，艺术的直觉与一般知觉有别。艺术的直觉可以称为表现，一般知觉也称为表现就未免勉强。克罗齐似根本没有认清这个分别。

三、直觉的根据。这主要是感触、印象或无形式的物质，已如上述。但是它并不止此。它可以是直觉品本身，因为已成就的艺术品后来为旁人欣赏时，还是借直觉去再造。在这种情形，艺术品只是刺激，还要由“感触”或“印象”化为意象，才达到艺术的再造。这个看法本无可非议，不过创造和再造这一点上有一个重要的分别，克罗齐似未顾到。创造时直觉所依据的是无形式的物质，而这物质在克罗齐看，只是方便假立的一个“限界的概念”，实际上并不存在；再造时直觉所依据的是一个已成形的艺术品，它的完整形象虽不必为再造者完全抓住，却至少可以抓住若干部分。比如说，在完全了解一首诗以前，他可能先了解某一句一段或某某优点，逐渐研究，“表里精粗无不到，然后一旦豁然贯通”，直觉到完整的形式。这就是说，他的“印象”或“感触”不能完全是被动的，未经心灵综合的；它是未达直觉完整形式以前的片段的小直觉品；至于那件艺术品也不能只是方便假立，实不存在的一个“限界的概念”。

这一点与另一问题有连带的关系，就是依克罗齐说，直觉也可能根据概念。“直觉品可能与概念混合”，不过“混化于直觉品的概念，就其已混化而言，就已不复是概念，因为已失去一切独立与自立。它们本来是概念，现在已成为直觉品的单纯原素了。放在悲喜剧人物口中的哲学格言并不在那里显概念的功用，而是显人物特性的功用”。这就是说，艺术本不能说理，却可化理于

象，在象中理已失其原有的性格和功用，成为象的因素。许多批评家没有注意到这番话，往往指责克罗齐没有顾到艺术可含哲理的事实，那实在是无的放矢。不过克罗齐的这见解仍有令人生疑处。概念既可为直觉的根据，它就当然要变成“印象”或“感触”了，这“印象”或“感触”也当然不能只是被动的，未经心灵知解的，无形式的物质，因为概念是比直觉更进一步的知解活动。

我们为什么提出直觉的根据可为直觉品，也可为概念这个问题呢？就是要说明直觉所根据的东西不必定是无形式的物，直觉可以根据已经直觉过的形象，可以根据已经知解过的概念。既然如此，我们就没有假立“无形式的物质”的必要，也没有肯定“直觉是第一度知解活动”的理由。我们似无妨随一般心理学者承认在sensation阶段已有“觉”，已有心灵活动。sensation不只是“感受”而是“感觉”（或知觉）；这“感觉”即上文所说的不是艺术的直觉，只是个别事物形象的知识。至于艺术的直觉则可以依据已知解的材料（感觉、直觉和概念），它的主要的功用是想象，是融情于景，是造成完整的形式（与上文所引的“一旦豁然贯通”那种心理活动相当）；它与单纯地意识到某某事物的形状（即感觉或知觉）大不相同。这个看法不但符合常识，也符合一切艺术的事实。但是它就根本推翻克罗齐的直觉为第一度知解活动说，以及艺术即个别事物形象的知识说。说得更明显一点，不是艺术的直觉（即普通所谓“感觉”或“知觉”）是最基层的知解活动，而艺术的直觉却不是，它是熔铸知觉、直觉、概念于一炉的“想象”。

克罗齐何以把这两事混为一事呢？这问题对于了解他的哲学的企图和失败极为重要，我们不妨稍加检讨。他的出发点是在打消心物对立的二元论，而二元论的关键在“感觉”（sensation）。

“感觉”依传统的看法有两个成因，“感”者是物而“觉”者是心。克罗齐想把这东西排出心灵活动范围以外，以为它只是“感受”而不是“感觉”。既有感即有能感与所感，所感是心，能感是什么呢？常识回答：这当然是物。克罗齐利用唯心派的老诡辩，以为“物”既未经“觉”，我们对它无所知，就不能肯定其存在。可是“能感”那事实仍无法勾销，他于是承认为思想方便，我们须假立“物”为一个“限界的概念”。他没有想到这正是康德的“事物本身”。“物”尽管不存在，大地山河等等何由而来呢？克罗齐说，它们是人心所创造的意象，人类的艺术品。如果在个别事物形象的知识(感觉知觉)与艺术的想象之中立分别，“物”就仍有自来而不全是心灵的创造。但是象我们在上文所分析的，这种混淆是不合理的。

四 艺术传达问题

我们应该分清的是：在心中直觉到一个意象是一回事，把这意象具体化为作品又另是一回事。前者是想象而后者是传达。一般人把这传达叫做表现，心中尽管想出许多美妙的意象，而没有做成一首诗，画成一幅画，或是谱成一曲乐，那还是“无所表现”。克罗齐以为直觉到一个意象，那意象便已表现了心中的“感触”或“情感”，至于把它传达在一个外在的作品里，那是为自己备忘或是为便于旁人鉴赏，是一种有利益打算的实用活动，并非艺术活动；传达出来的作品也只是物质的事实而不是艺术的事实。因为传达无关艺术，传达所用的媒介不同(如诗用语文，画用形色，乐用声音)，也不能影响艺术本身的性质。艺术只是直觉，直觉都是一律；至于文学、图画、雕刻、音乐、建筑等等的分别全

是经验的，为着实用方便的，没有逻辑的基础。克罗齐特别重视心灵活动，极力要打消凡可以称为“物”的东西，所以有这种主张。我们对这种主张不免有下面几个疑难：

一、想象与把所想的“象”凝定于作品之中似还有若干距离。我心中尽管想象出一棵美妙的“竹”，可是提笔来画它时，我的心中意象不能支配我的筋肉活动，手不从心，不能把它画出，我所画出来的和我心里所想象的相差太远。从此可见艺术家之所以为艺术家，不仅在能直觉（这是一般人都能办到的），尤其在能产生“作品”（这只有艺术家才能）。克罗齐所谓“人天生是诗人”，只能意指“人天生是可能的诗人”，至于真正的诗人实际上却居少数，传达的技巧似乎不能一笔抹煞。

二、在实际艺术创造中想象和传达似非两个可分的阶段，我们想象，往往要连传达的媒介在一起想。例如画家想象竹子时，要连线条、颜色、光影等在一起想；诗人想象竹子时，要连字的音义在一起想。想象之中就多少已含有传达在内，所以传达不纯是“物理的事实”，它也还是艺术的活动一部分。从艺术史看，媒介的变迁可以影响艺术的风格，壁画与油画不同，文言诗与白话诗不同，可以为例。这也可以证明传达对于艺术的重要。

三、正因为传达的媒介可以影响到艺术作品的本质，艺术因媒介不同而分为文学、图画、音乐、雕刻、建筑等等，并不完全是为实用的便利。在同为艺术一点上说，它们固然有克罗齐所谓“整一”（unity），同是直觉到的意象；在媒介不同一点上说，每种艺术有它的特殊性，同是一个意象不是可以随便表达于诗、画或乐；音乐所能表达的不尽可以表达于诗，诗可表达的也不尽可以表达于图画。克罗齐因为把传达看作物质的事实，把媒介看作物质，便把古今中外所公认的艺术类别完全推倒，也未免过于

轻率。

四、艺术既完全在心中成就，除作者自己以外，就没有旁人能看得见，旁人也就无法批评它的美丑。抹煞传达出来的作品就是抹煞批评的对象。克罗齐以为创造和欣赏根本没有分别，欣赏就是再造。他忘记了创造和再造的一个重要的分别。创造者直觉到意象时，所凭借的是自己的切身的经验；再造者使原意象在心里复活时，所凭借的第一是所传达出来的作品。就创造者自己说，美丑固然可以在意象本身见出；就欣赏者说，美丑必须于作品中见出。批评的对象不仅是意象本身，尤其是传达意象的方式，其实“自批评”也还是如此。克罗齐似乎没有看到传达意象的方式可以影响到艺术的价值。

五 艺术价值问题

艺术价值问题就是普通所谓美丑问题。美是艺术的正价值，丑是它的负价值。什么才是美呢？克罗齐说：“美就是成功的表现，或是说得更干脆一点，只是表现；因为不成功的表现就不是表现。”“丑就是不成功的表现。”“美现为整一，丑现为杂多”，这就是说，美是通体完整融贯，丑是全体不一致，有些部分美，有些部分丑。因此，“美并没有程度上的差别，所谓较美的美，较富于表现性的表现，较恰当的恰当，是不可思议的。丑却不同，有程度上的差别，从颇丑到极丑。”莎士比亚的某一首短诗和他的某一部悲剧，如果都是成功的表现，就都只是美，没有价值上的比较。我们对于这个价值说有下列几个疑难：

一、直觉既然就是表现，表现既然就是凭心灵综合把无形式的物质变成有形式，使它成为可观照的意象，我们没有直觉则已，

有直觉就必有成功的表现；如果表现尚未成功，那就根本还没有直觉，就是还没有艺术。丑既是“不成功的表现”，而“不成功的表现就不是表现”，那么，丑就不是表现；既不是表现，那就根本不是艺术。既是艺术，就只是美，无所谓丑；既不是艺术，就不能有艺术的价值，所以克罗齐如果彻底，就只能承认艺术与非艺术的分别，而在艺术范围以内，不能承认美与丑的分别。换句话说，克罗齐心目中的艺术只能有正价值，不能有负价值。美与丑对立，丑打消了，美也就无意义可言；犹如上下相形，无下不能有上。美既没有程度上的差别，就成为所谓“绝对价值”，无比较可言。绝对价值说其实根本否认价值的存在，因为价值起于比较，没有比较就无所谓价值，这正如黑格尔所说的：“黑夜里的黑老鸦，一团黑。”

二、在事实上我们批评艺术作品，常作比较，说某诗人比某另一诗人较伟大，某作品比某另一作品较完美，而这比较并非毫无凭据。莎士比亚的确比拉辛较伟大，杜甫的确比李商隐较伟大，虽然拉辛和李商隐在他们的限度之内都很完美。同是完美何以有高低之别呢？这理由在艺术是内容与形式的融合。我们说一个艺术作品完美，不仅是指它把不拘大小深浅的内容表现得恰到好处，成为完美的形式，同时也顾到那内容的大小深浅。较大较深的内容使我们对于人生世相有较大较深的认识，而且它达到完美的形式也比较小较浅的内容要难得多。一句隽语，一段小故事，一个笑话，都很可能达到内容形式一致的完美，可是我们听了，一惊赞之后，便如云烟过眼，不想再回到那上面流连玩索，象我们时常想回到莎士比亚、杜甫或陶潜一样。我们对于一个作品所问的不仅是就它所用的内容而论，它是否把那内容表现圆满？尤其是它表现了多少真实的人生？它打动了我们的心灵的深处还只是浅

处？经得起前一个问题的测验的作家是容易碰见的，经得起后两个问题的测验的作家在任何民族、任何时代都很稀少。前一种作家尽管可以博得一时多数人的爱好，而经得起时间淘汰，长久地在人心中活着发挥力量的却是后一种作家。克罗齐似乎没有注意到这个分别，所以有美无等差的议论。他所犯的是一般形式主义的毛病。

六 科学概念的真实性问题

克罗齐的逻辑学说最令人惊异的是把科学看作经济的活动而不是知解的活动，因为它只能得到实用而不能得到真理。这看法基于纯概念与假概念的分别。纯概念既普遍而又具体，所以是“哲学的概念”。科学概念有些只是经验的，例如“人”、“白”、“水”等类名，具体而不普遍；有些只是理性的，例如“直线”与“自由运动”，普遍而不具体。这两种都是“理智的虚构”，不能普遍地具体地应用于真实界，所以不能给我们真实界性质的知识。可是它们都须依据“存在”、“性质”、“演变”、“美”、“真”等纯概念。犹如知道“犬是哺乳类动物”，必须先知道什么是动物，然后才能知道什么是哺乳类动物；知道“犬是动物”也必须先假定对于“存在”、“属性”之类纯概念的知识。所以科学所含的真理不是它自身的，而是属于哲学的。这种科学观可能引起下列几个疑难：

一、概念依克罗齐的定义是“诸事物关系的知识”，而且本身就是判断；判断依克罗齐的看法必定是“个别的”，即起于某特殊情境的思想。因此，一切知觉的判断(perceptual judgment)不仅是概念(因为它肯定事物的关系)，而且是唯一真正的

判断(因为它是“个别的”，是先验综合)。例如“这是水”，“这是白的”之类知觉的判断，虽然经逻辑的分析，必须依据“本体”、“属性”、“存在”、“真实”那些纯概念，可是在下这种判断时，那些纯概念并不存于意识，而存于意识的只是“水”、“白”等类名；这就是说，知觉的判断所据的正是所谓假概念。克罗齐哲学本不承认“无意识”，不存于意识的就是心灵活动范围以外的，其实等于不存在。如果这种知觉的判断可算是对于真实界的一点认识(克罗齐对此毫不置疑)，则一切经验都可以作如是观，我们不能说根据经验的科学没有知解的价值；如果它不能算是对于真实界的一点认识，则一切经验都不切真实，而历史也就可能是虚构。克罗齐只看到假概念必依纯概念，却没有看到纯概念也必依假概念。其实假概念依纯概念时，纯概念只是逻辑的条件，而当时心灵活动中并没有它们；纯概念依假概念时(如“这是水”这个知觉的判断依“水”这个类名)，假概念确是心灵活动中一个要素。说得更明白一点，思想不能离开假概念，因为“个别的判断”——这是克罗齐所认为唯一的真正判断，也就是他所谓“历史的判断”——往往必须运用类名；这就无异于说哲学还是离不开科学，科学对于真理的发现并非毫无贡献。

二、真实界可作全体看，可作个体看，也可作全体中某某部分看。克罗齐承认我们对于个体可有知识，那就是艺术的直觉；承认我们对于全体可有知识，那就是哲学的概念；至于科学正是对于全体中某某部分的知识，而克罗齐偏说那不是真的知识，岂不奇怪？他说，部分的知识已包含在全体的知识之内，所以没有新发现。但是我们不明白从“本体”、“属性”、“存在”那些纯概念——即所谓全体的知识——如何可以知道“猴子是哺乳类动物”或是“三角之和等于两直角”——部分的知识——虽然那

些纯概念是这两个判断在逻辑上所必先假定的。就拿“猴子是哺乳类动物”这句话为例来说明全体、个体与部分的关系。如果我不知道动物(全体性)是什么,这句话固然不能对于我启发真知识;但是知道动物是什么,我也不能因此就知道哺乳类是什么;反之,知道“它是哺乳类”,却比知道“它是动物”较多一点,“它是动物”表明个体与全体的关系,“它是哺乳类动物”表明个体与全体中某一部分的关系,所以都可以说是“诸事物关系的知识”。克罗齐的主张无异于说:心中有“猴子”的意象是知识,有“猴子是动物”的概念是知识,至于有“猴子是哺乳类动物”的概念却不是知识(注意:这个例子是为解释的方便,动物假定是全体,相当于克罗齐的纯概念,其实并非纯概念。我的意思是说,他的推理是象这个例子所比喻的一样不合逻辑)。

三、理想的纯概念是黑格尔所说的“绝对”,即总括一切事的理,所有的理都已显现的事,涵盖一切,贯注一切。只有这种独一无二的最高概念才能说是一切知识的最后依据。但是这种最高概念只有不受时空限制的全知的上帝才能知道,我们人类知解都有限制,就是哲学家也只能抓住个别事物与全体真实界的关系中某一小部分,也只能根据这一部分的知识形成所谓哲学的概念。就这个意义说,哲学的概念也还不真正是普遍的、具体的,和科学概念还是一样;哲学所号称的“全体”只是在知识现阶段所已显现的全体,而对于真实界全体还只是“部分”。哲学有生展的可能就已假定这个事实。纯概念还在继续发现,现在所谓纯概念还可能只是片面的抽象的真理,还待纳于较高的综合,所以我们很难说它们比科学概念较具体。就事实说,“性质”、“存在”、“演变”之类概念倒很抽象,而“人”、“马”、“白”、“三角形”之类概念倒很具体,克罗齐以为真实界常在演变,每时每

境中每一事物都是一个新局面，世间没有两个绝对相同的事物，所以科学所建立的类型与公式不能精确地适用。他似乎忘记应用“性质”、“演变”、“美”之类纯概念于个别事例也还是如此。世间既没有两个事物完全相同，甲具体事例的性质或演变与乙具体事例的性质或演变也还是两回事。如果变异中没有同一，概念就根本不能存在，无论其为纯为假。总之，克罗齐对于科学概念的歧视不免是一种偏见。

七 痛快感陪伴其他心灵活动问题

克罗齐所分的心灵活动的四阶段，界限井然，即知先于行，知之中直觉先于概念，行之中经济的活动先于道德的活动。经济的活动据他说就是痛快感(feeling)，活动成功就是快感，失败就是痛感。他反对快感主义(hedonism)把痛快感和直觉、概念、道德三种心灵活动混为一事。艺术、哲学、道德虽然都可起快感，可是它们本身不就是快感。他的话到此为止，本无可非议。但是他却承认直觉、概念、道德诸心灵活动“都必有痛快感陪伴”(concomitant意谓“同时俱起”)。“真理的发现，或道德责任的完成，都能引起我们的欣喜，使我们的整个生命震颤，我们因为达到这两种心灵活动的目的(注：真与善)，同时也就达到它们在实用上所趋赴的目的(注：使真与善的目的实现)。”换句话说，概念与道德，就其为活动而言，有一个目的(求真与善)，这目的能顺利地实现与否，仍含有实用的意味，所以视其实现与否，有快感或痛感陪伴。不过陪伴并非主体本身(概念与道德活动)；只是对于经济的活动，痛快感才不仅是陪伴而就是主体本身。这种学说似含有极大的矛盾。

一、依这个看法，一切心灵活动既都有痛快感，就都含有经济的活动在内，也就都带有意志作用，直觉与概念也是如此。但是直觉与概念在定义上是必先于经济的活动，而且可离经济的活动而独立；经济的活动在定义上就必依据直觉和概念，没有它们就不能存在。合这两说看，结论应该是：（一）直觉和概念必可离经济的活动而独立，却又必与经济的活动同时俱起；（二）经济的活动虽必依据直觉与概念，其实还是自己依据自己，因为直觉与概念中已有它自己。这岂不是矛盾？

二、一切心灵活动既都必有经济的活动同时俱起，经济的活动就不能算是一个独立的阶段。快感和痛感在定义上是活动的成功或失败，对于其他三种活动既是同时俱起的陪伴，何以独对于经济的活动不是陪伴而是主体本身？对这问题克罗齐并不曾有圆满的答复。

三、最严重的考虑是这个看法要根本打消四阶段的区分。每阶段的活动既都有经济的活动在内，经济的活动独立固成问题，直觉与概念的纯粹性也就消失。经济活动固然包含知解活动，知解活动也还是要包含经济活动，则知解先于实用，以及实用依据知解的学说也就不能成立了。

总之，四阶段的划分在大体上虽然很清楚，实在也并没有很强的逻辑的根据。心灵活动原是有机体，其中各部分息息相通，概念固必依据直觉，而直觉也未必就可离概念，行动固必依知解，而知解也未必可离行动。当然，克罗齐所说的四阶段的先后只是逻辑上的先后，于理直觉必先于概念，知必先于行。但是如果这逻辑上的先后不是事实上的先后，则与克罗齐的“具体性”（理事双融）说又相违反。所谓“纯直觉”与“纯概念”还是和“三角形”与“自由运动”之类“抽象概念”一样没有经验界的实例，

所谓“纯粹的”(pure)其实还只是“抽象的”(abstract)。这样看来，不仅四阶段说难成立，连“纯概念”说也就成虚构；因此，“具体的共相”及“相异者”那些学说也就要动摇。在我们看，克罗齐的四阶段还只是便于说明的图表，和他所鄙视的科学的分类并没有多大分别。从此也可看出纯概念与假概念的分别是极勉强的。

八 行动的原动力问题

经济的和道德的活动的原动力是什么？这是研究人类行为的心理学家和伦理学家们所要首先注意到的问题。克罗齐的回答是：行动就是意志，意志没有是盲目的，必定起于知解，即当前历史情境的认识。快感与痛感是活动本身的表现，并非活动的起因。价值的判断（“这是善的，有益的”）是行动之后自己所感觉到的快慰或懊丧，也不是行动的原动力。总之，知解以外，别无行为的原动力。这是彻底的理智主义。我们如果拿它和近代心理学所告诉我们的话相比较，不免感觉到克罗齐把整个的人性宰割去一大半。

一、他宰割去了本能和情绪。他根本不提到本能，在唯心的哲学里是无足惊异的，本能是兽性的、被动的、机械的，不是心灵活动所主宰的；他很少提到情绪，而对于情绪的见解也极其朦胧，他仿佛把它们看成快痛的感觉，又仿佛把它们看成下价值的判断时所感到的快慰和懊丧之类心情。他绝对没有把情绪看成本能的表现，没有想到情绪可以驱遣人做这样或那样事。比如说，望见老虎就逃跑，那逃跑的行动只是由于老虎吃人那一点知识，与恐惧无关；望见美女就想亲近，那亲近的行动也只是由于她是可亲近的那一点知识，与爱情色欲无关。克罗齐虽然没有说得这

样明白，这是他的见解所必有的逻辑的结论。

二、他宰割了潜意识和隐意识。近代变态心理学——尤其是弗洛伊德派的——已使我们知道，心灵并不只是意识，意识只是心灵的一小部分，大部分是所谓潜意识(subconscious)和隐意识(unconscious)；心灵的活动并不限于意识状态，在潜意识与隐意识状态中，它还是很活跃。在意识状态所起的意志有时可能在潜意识与隐意识状态中已酝酿许久。潜意识与隐意识的原动力当然就是本能与情绪。克罗齐根本不承认这些心理学的发现，在他的哲学中，心灵就只是意识，而意识也全是理智的，除了有意识的活动以外，心灵没有任何其他活动。在稍有常识的心理学者看，这种见解不免是错误得离奇；而克罗齐却有一句话搪塞：心理学是经验的科学，根本是抽象的，不能发现真理的，所以不可靠。我们只能说：如果哲学和科学携手并行，科学固然可以明白它自己的限度，哲学也许比较接近常识一点，接近人情一点。克罗齐坚拒科学于哲学之门，或许是失策。

三、趁便我们也可以指出克罗齐哲学中没有宗教的地位。“宗教只是知识”。它是一个混合种，“因为它总不外是三件事：(一)实用的希望和理想的表现(宗教的理想)，(二)历史的叙述(传记)，(三)概念的科学(教条)。”知识发达了，宗教就不应存在。

“我们不解有一班人要宗教有何用，他们想把宗教保存住，和人类的知解活动——艺术、批评和哲学同等并立。其实要把宗教那种不完善的低劣的知识，和超越它、驳倒它的那种知识同等并立，是不可能的。”克罗齐似乎没有注意到许多宗教家的行迹以及宗教心理学所揭示的事实：宗教并不只是知识，它主要地是情绪。人们为着要求情绪的安慰，于是寄希望于另一较合理想的世界(天国或净土)。知识很发达的人们往往也还有宗教的需要。尽管迷

信的色彩随知识进步而逐渐淡薄，那对于另一世界的希冀却依然存在。

九 意志自由与善恶问题

依克罗齐说，意志是命定的，因为它必起于某一历史的情境，同时也是自由的，因为它超过那个情境而造出另一个新情境。他以为这样就可以解决这个历史久远的问题。

在我们看，这种折衷论其实只是极端命定论的烟幕。所谓“自由”至少有两个涵义：第一是有选择，在某一情境中可走的路不只一条，而我在几条路中只选择某一条走；其次是能自主，我选择某一条路，是由我自己的意志决定，不受环境的支配，有时甚至和环境背道而驰，挣扎着要克服它的阻力。依克罗齐的看法，真实的生展全是由前一个历史的情境发生后一个历史的情境，人不过是被动的，历史的情境是如此，他不能不顺着它走，象大浪里一片树叶一样，他没有什么选择，没有自由决定的可能，还有什么意志？如果说新创一个局面就算自由，那不仅是人的行动如此，一块石头或一支水流的移动何尝不如此？它何尝不是依据前一情境而转移到后一情境？

这意志自由问题牵涉到善恶问题。如果每个行动都是某个历史的情境所必生的结果，人在行动之先，一切都已经由环境替他决定了，他不能自己作主，有所选择，就不能辨别善的行动与恶的行动；根本只有一个可能的行动，他对于那行动就无从负任何责任，法律的或是道德的。善恶在这种情形之下本无意义可言，纵有意义，善也不应受褒奖，恶也不应受惩戒。

善恶在克罗齐哲学中倒有一个特别的意义。他认为真实界的

生展是沿着辩证法的方式，由片面的对立的善恶两种势力综合到高一层的善，这就是说，“由善到更善”。真实界不断地演变，即不断地实现它自己，不断地提高它自己。演变是真实界的生命，停滞就是它的死灭。所以“善”就是向前生展的行动，恶就是停滞不进的行动。比如说我现在做了一件事，创造了一个新局面，对于前一刻的局面是进展，所以是善的，它实现了进展的目的；但是如果我止于此，这件事不能促成再进一步的生展，不能发生辩证法的综合，它本来虽是善的，就变成恶的了。这种为动而动，在动中实现生命的人生观做了法西斯主义的哲学背景，这当然是克罗齐始料所不及的。于此我们有两点要说：

一、这个意义的善恶不是伦理学的善恶，与我们的通常的道德意识不相符合。我们做了一件善事时，不但当时心知其为善，就在事后也还断定其为善，并不因其发生另一新情境，就把它看成片面的善，也不因其不发生另一新情境，就把它看成恶。我们对于恶也是如此。而且善恶往往在事先就已判别，我们知道它善才去做，知道它恶才不去做。克罗齐的价值的判断后于意志行动说似颇牵强。

二、就是辩证法意义的善恶也大有问题。克罗齐反对历史的目的外在说，以为那一说只有两个可能，不是“向有限生展”以至于毁灭，就是“向无限生展”而永远不达目的。他所以倡目的内在说，每件事是它自身的目的，但是产生了新局面，又有新目的，因此目的时时刻刻在达到，也时时刻刻没有达到。这其实还是“向无限生展”，不断的成功接着不断的失败，不断的善接着不断的恶，全体永远没有完成的时候，而各部分也就永远没有真正的价值。这种人生哲学在表面上象很积极，其实是极悲观的，至少是极可悲观的。

十 历史的单线进展与复线进展问题

克罗齐的历史观似有两条互相冲突的线索：

一、全体真实界沿着一条单线进展。每一刻的历史的情境都必依据而且包含全体过去的历史。历史的情境成为所谓“大我”。这“大我”是普遍性或共相，它是决定“小我”的意志行动的，所以不能说是你或我或任何个人的创造。每个历史家的“小我”（你或我或任何个人）是个别性或个体，是受历史的情境那“大我”决定的。“大我”的光线集中于“小我”的意识焦点上，于是有历史的认识。换句话说，他的“小我”反映着成历史情境的真实界那个“大我”。他受历史情境的决定，所以只是那情境中一个节目，一个被动的工具。

二、许多历史家所见到的历史却沿着许多条复线进展。因为“历史的判断”都是“个别的判断”，即每个历史家所见到的历史是他在某一现时现境所得到的的一种特殊的认识；真实界既变动不居，就没有两个现时现境完全相同，所以也就没有两个历史家所见到的历史能完全相同，甚至于同一历史家在不同的现时现境所见到的历史也不能完全相同。就真实界着眼来说，真实界这个整体显现于杂多相，在每一现时它显现无数的历史情境于无数的历史家，向无数的“小我”作决定的力量，所以沿着无数条线进展。

如果站在二元论的立场，这两条思想线索本可不冲突，因为既承认真实界是外在的，不是每个人心灵创造的，则全体真实界沿着单线进展，而许多历史家所见到的历史沿着许多复线生展，还是可能，正犹如许多人同看一立体物，立场与角度不同，所得的印象可以不同。但是站在唯心论的立场，这两条思想线索就显

然自相矛盾，因为真实界就是心灵活动，真实界全体既沿单线进展，心灵活动就不能沿复线进展。

问题的症结在克罗齐对于心灵(spirit)的看法。他肯定心灵与真实界的同一，即真实界为心灵活动的创造，从“我所不知者我不能肯定其存在”那个唯心主义的大原则出发。如果严格地始终一致地谨守这个原则，那就必须肯定只有我(知识主)存在(“我思故我在”，用笛卡儿的有名的公式)和我的思想存在。我以外一切人和一切人的思想知识也还要借我的思想知识而得到他们的存在。这个推论含有两个意义：第一，所谓心灵就只能是每个“我”的心灵，所谓真实界等于心灵，也就等于每个“我”的心灵。其次，所谓我的思想就只是现时现境中我的直接经验(immediate experience)，因为心灵的创造在定义上是意识的活动，而意识只是现时现境的思想变化，连过去的回忆也还在现在的意识里面。克罗齐所谓真正的判断(即历史的判断)都必是“个别的判断”，所谓一切历史都是现时的，其意义都在着重这种“直接经验”。合这两个意义来看，真实界全体实在小得可怜，它只是每个“我”的“直接经验”。这“直接经验”尽管可包涵过去史，那也还只是“我”的过去史。这种严格的唯心主义就是“主观的唯心主义”(subjective idealism)，有人给它浑号叫做“独角主义”(solipsism)。依这个看法，每个人除掉他所直接知识思想的以外，不应假定另有一个真实界超越他个人的意识而独立；我们只能说每个人所见到的历史沿着一条单线进展，却不能说许多人所见到的不同的复线历史之外，还有一个真正的本来的超个人意识的历史沿着一条单线进展。换句话说，在唯心主义的立场，“大我”与“小我”的分别根本不能存在，只能有每个人“小我”的历史，不能有超个人的“大我”的历史。

但是克罗齐仿佛也见到这种“独角主义”不很妥当，于是设法避免它。他要避免真实界只有“我”的心灵那个不愉快的结论，于是主张“小我”之上有“大我”，个人所经验的世界之外还有一个超个人的真实界，许多历史家所见到的复线历史之外还有一个真正的本来的超个人意识的单线历史。这“大我”或超个人意识的真实界和它的历史就是他所谓的“心灵”。他在他的著作中用“心灵”这个名词很不一致，有时当它是每个人的心灵，有时又当它是超个人的心灵。他自己似没有注意到这两个不同的意义是不能随意互换的。其次，他要避免真实界的知识限于每个人的“直接经验”那个不愉快的结论，于是提出“历史的情境”说以及“行动”与“事迹”有别说，以为这“直接经验”同时是一个事迹，须受历史情境的决定(historically conditoned)，这历史情境就是全体真实界生展到我的现时现境的那一个阶段，所以比我的“直接经验”远较深广。

其实这些都是遁词。我们须追问：这大我和历史情境是内于我而存在呢，还是外于我而存在呢？如其内于我而存在，那还是“独角主义”，如其外于我而存在，那还是二元主义。我们仔细在克罗齐的《历史学》里寻找这双歧论式的解决，却始终没有找到一个解决。他始终在这牛角里钻来钻去，时而说历史只存于历史家的思想(独角主义)；时而说历史家的思想受历史情境的决定(二元主义)。就大体说，二元主义的倾向较大，超个人的“心灵”，起道德意志的“普遍的自我”，有别于“行动”的“事迹”，决定个人而个人所不能决定的“历史情境”，这些观念在克罗齐哲学中都是奠基石，而它们骨子里都是二元主义，尽管克罗齐自己不会承认。他所谓“历史即哲学”，那“历史”还是上文所说的许多历史家所见到的复线历史之外的那个真正的本来的超个人

意识的单线历史，即外在的有客观性的历史；这就是说，他的“历史即哲学”说也还是含有二元主义的意味。

趁此我们可以替唯心派哲学作一个总结帐。思想常是在杂多中求整一，历史哲学的企图都在找出一个统辖全体宇宙的整一的原则，其实全体宇宙有一个整一的原则去统辖，这也只是一个信念，一个希望，并不是一个逻辑的结论。笛卡儿以来的许多哲学家把宇宙一切归纳到两个并立的原则：心与物。唯心派哲学家从康德起，都想把这两个原则并成一个，就是想把物纳到心里去。物在心的知识中得到它的存在，这是唯心派的主要的论点。如果坚持这个论点，那就只有“主观的唯心论”一条路可走。但是否认我以外的一切人与物，即太违反常识，于理也不可通。我回想但丁或陶潜的生活，远没有我回想我自己的生活的那么亲切，虽然在假定上他们的生活和生活同是我的心灵的创造。我们很难否认我以外还有人，而那些人也各有一个与人不能共通的“我”。康德开了唯心主义的路，而却没有走通。他还须假定心之外仍有物，他仍须假定人心之所同然去解释真善美的普遍性。康德以后的哲学家有两大企图，一个是彻底地打消二元主义，一个是避免独角主义(主观的唯心论)，这就是一方面想维持“万法唯心”，一方面又想说明“万法不唯我一人之心”，想说明我以外还有一个真实界存在，于是有所谓“客观的唯心论”。其实这个名词就自相矛盾，“唯心的”与“客观的”根本不能相容，有一个客观的真实界，那客观的真实界就还是与心对立的物。我们曾经看见，黑格尔从打消二元主义出发，走了许久，还是回到二元主义(如克罗齐所批评的)。我们现在看见，克罗齐还是蹈了这个覆辙。

总之，克罗齐所厌恶的二元主义并未打倒，他所相望的完满的唯心主义并未成立。他的《美学》仍须假立物质，艺术不能完

全创造它的内容，而它的形式也似是外加于内容的。他的《逻辑学》仍须假定一个产生直觉品的真实世界，纯概念与假概念的区分也非常勉强。他的《实用活动的哲学》把人看成完全是历史情境所决定的机械，不能有自由意志，因而不能有道德的价值或责任。他的《历史学》不能调和超个人的单线历史与许多历史家各别见到的复线历史的冲突。他的四阶段的划分自身已多矛盾，纵使能成立，我们也见不出进展的推动力。他把心灵看成只限于有意识的活动，把情绪、本能、潜意识等等都一笔勾销，充类至尽，他的世界只是当时当境那一点“直接经验”所组成的，那“全体”实在非常渺小。在把他的哲学作一个总结账之后，我们仍觉心与物、知解与真实界，关系究竟如何，还是一个尚待探讨的问题。

唯心主义的打破心物二元的英雄的企图算是一个惨败，但是这并无伤于康德、黑格尔、克罗齐诸人在哲学上的价值。他们把心物关系问题很鲜明尖锐地提出，把“万法唯心”这个假设推到它的当然的逻辑的结论，因而指出（这当然不是他们的本意）这条路并没有走通——我并不敢说它是绝对走不通的。

哲学的任务在认识真实界的全体大用，而真实界的全体大用在唯心主义的假设上就没有完成的时候，因此哲学家们也还只能“坐井观天”。他们对于那全体大用的看法于理不能是完整无误的，而他们自己也并不曾说那绝对是完整无误的。人生来“有限”，对于“无限”的揣测终究是“揣测”；但是对于“有限”却仍可求真知灼见，我们知道盐是咸的，水是流动的。因此，唯心派大师对于真实界全体的见解尽管尚待斟酌，对于这全体中部分的个别的问题仍可能比常人见得较真确些，因为他们比较能思想些，也肯思想些。所以我认为克罗齐的哲学系统虽有许多漏洞，而他对于美学、伦理学和历史学的见解仍可宝贵。